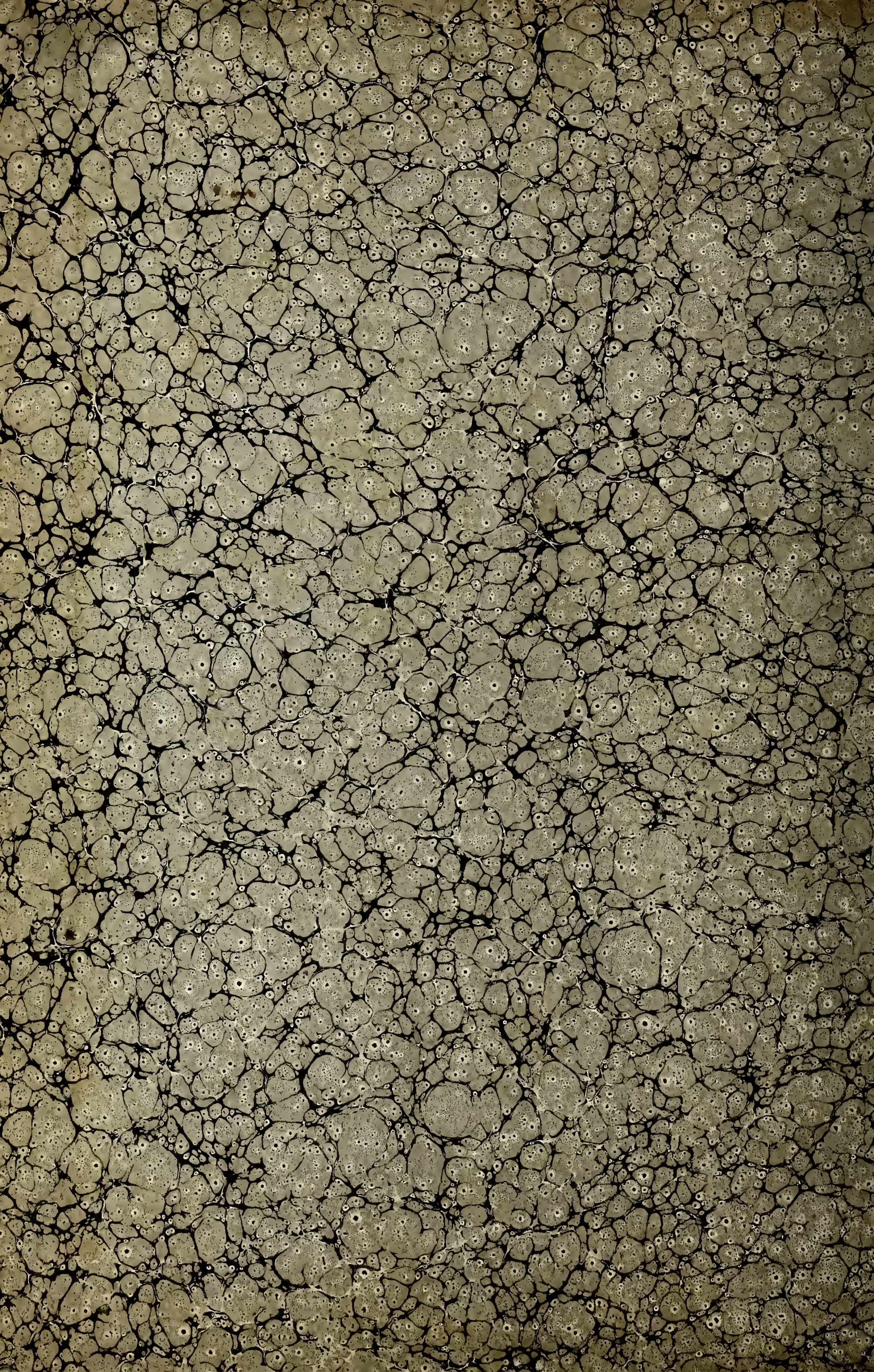
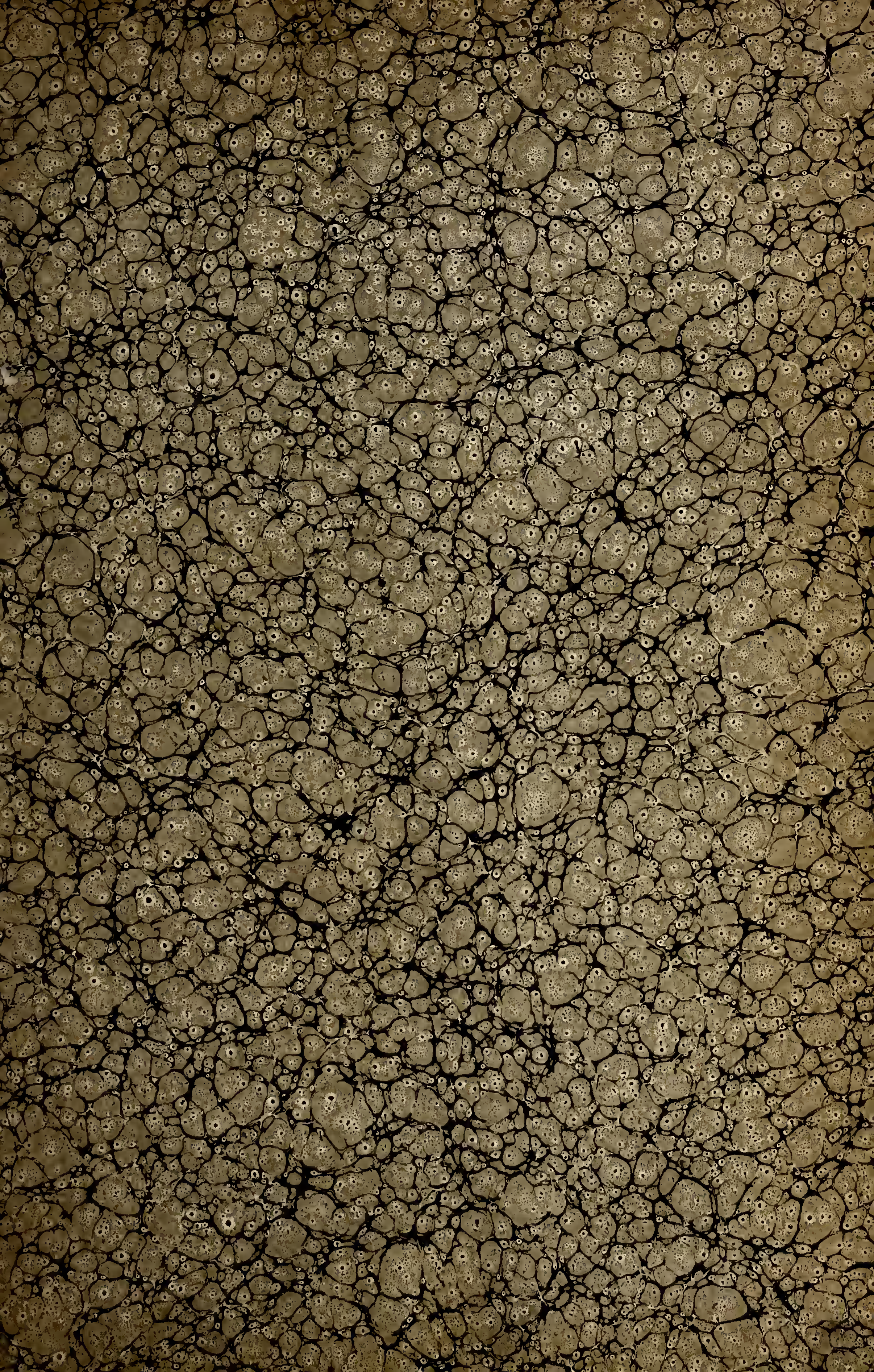
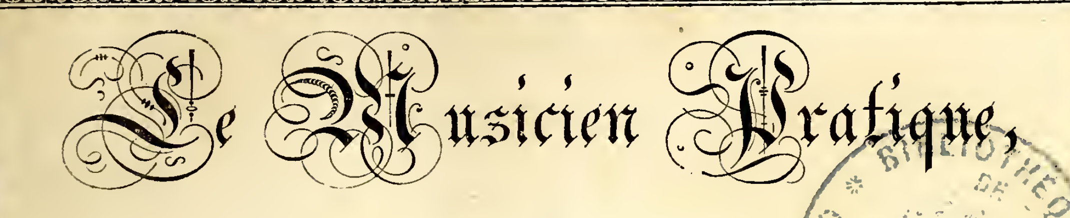










ou

Leçons graduées,

QUI CONDUISENT LES ÉLÈVES DANS L'ÉTUDE DE L'HARMONIE, DE L'ACCOMPAGNEMENT ET DE L'ART DU CONTRE-POINT, EN LEUR ENSEIGNANT LA MANIÈRE DE COMPOSER CORRECTEMENT TOUTE ESPÈCE DE MUSIQUE.

Ouvrage composé dans les principes des Conservatoires d'Italie,

Par il Signor Fr. Azopardi,

Maître de Chapelle de Malte.

Traduit de l'Italien par feu M. DE FRAMERY, Surintendant de la Musique de Monseigneur Comte d'Artois.

NOUVELLE ÉDITION,

REVUE, CORRIGÉE ET MISE EN UN MEILLEUR ORDRE,

PAR M. CHORON,

MEMBRE DE LA LÉGION D'HONNEUR, EX-DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE, DIRECTEUR DE L'ÉCOLE ROYALE ET SPÉCIALE DE CHANT.

PRIX : 10 FRANCS.

A PARIS,

CHEZ L'ÉDITEUR, A L'ÉCOLE ROYALE ET SPÉCIALE DE CHANT,

RUE DE VAUGIRARD, N° 69;

ET CHEZ TOUS LES MARCHANDS DE MUSIQUE ET D'ESTAMPES, LIBRAIRES ET DIRECTEURS DES POSTES DE FRANCE ET DE L'ÉTRANGER.

En payant le prix marqué ci-dessus et en affranchissant les lettres de demande et l'argent, on recevra l'exemplaire broché franc de port, par le retour du courrier.

PRÉFACE DE L'AUTEUR.

Beaucoup de personnes ont écrit sur la musique, mais aucune n'a pensé à former une méthode propre à conduire le disciple depuis le commencement jusqu'à la fin de cette étude par gradations, et de manière à en faire un savant contrapuntiste. Convaincu de la nécessité d'une pareille méthode pour les étudiants qui veulent se perfectionner dans l'art de la composition, j'ai imaginé d'écrire cet ouvrage pour leur en faciliter l'étude; c'est leur seul intérêt qui m'a déterminé à faire ce travail. Je prie donc les lecteurs en faveur de ce motif, de m'accorder leur indulgence; je déclare que mon livre n'est pas destiné à dicter des lois à aucun maître, mais seulement à présenter dans l'ordre le plus clair ce que les maîtres m'ont enseigné. J'espère qu'on me pardonnera la simplicité de mon style, puisque mon intention n'est pas de m'entretenir avec des professeurs, mais avec des élèves.

OBSERVATIONS DE L'ÉDITEUR.

Cet ouvrage parut pour la première fois en 1786 et fut accueilli favorablement. On voit dans l'approbation que lui donna Grétry, censeur pour cette partie (1), le jugement que l'on en porta généralement. L'édition étant depuis long-temps épuisée, on en désirait une nouvelle; préparée depuis plusieurs années, diverses circonstances ont retardé la publication de celle que je présente aujourd'hui. Cette nouvelle édition ne contient aucun changement quant au fond, mais seulement quelques rectifications que j'ai jugées avantageuses dans la disposition des objets.

La première édition était en deux volumes, l'un de texte imprimé, l'autre d'exemples gravés, disposition très-incommode, commandée par l'imperfection où était alors la typographie musicale. J'ai réuni le tout en un seul volume, dans lequel les exemples sont placés à côté du texte. J'ai fait en outre quelques changements dans l'ordre des matières : j'ai placé dans une première partie tout ce qui est relatif à l'harmonie et à l'accompagnement, tant du chant que de la basse, et dans la seconde tout ce qui a rapport au contre-point et à la composition; objets que l'auteur avait, selon un ancien usage, entremêlés et confondus sous la dénomination unique de contre-point. Il résulte de la nouvelle disposition, qui d'ailleurs est conforme aux usages modernes, beaucoup plus de facilité et de clarté.

Cet ouvrage, tel qu'il est, me paraît être le plus convenable pour mettre entre les mains des commençants et des jeunes élèves. En le suivant de point en point et en y joignant l'étude des modèles, il pourra conduire l'étudiant à tel degré que ce soit d'habileté. Nicolo Isouard, élève d'Azopardi, n'en employait pas d'autre pour ceux auxquels il donnait ses soins; je lui avais communiqué les rectifications que j'y avais introduites, il les avait complètement approuvées.

---

(1) *APPROBATION*

DONNÉE PAR GRÉTRY, A LA PREMIÈRE ÉDITION DE CET OUVRAGE.

J'ai lu par ordre de Monseigneur le garde des sceaux, un manuscrit ayant pour titre, *le Musicien pratique, ou Leçons graduées, qui conduisent les élèves dans l'étude de l'harmonie, de l'accompagnement et de l'art du contre-point, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de musique;* et je crois que l'on peut en permettre l'impression, d'autant que cet ouvrage est le seul où des exemples excellents et bien écrits en musique, soient joints à la théorie ordinaire des accords. A Paris, ce 25 octobre 1786.

Grétry.

TABLE DES MATIÈRES.

LE MUSICIEN PRATIQUE.

Notions Préliminaires.

Pour commencer l'étude de la composition, il faut, avant toutes choses, que le disciple sache bien la musique, afin d'être en état de mettre sur le papier toutes les idées qui lui viennent dans la tête; je serais encore d'avis (quoique cela ne soit pas d'une nécessité absolue) qu'il sut toucher le clavecin, de manière qu'après la leçon faite sur le papier, il pût en jouer la basse, et chanter en même tems cette leçon, et prendre ainsi sa propre oreille, pour juge de ce qu'il aurait composé.

Lorsque l'élève en est à ce point en musique, il est tems de lui parler contrepoint et de lui en donner la définition. Le contrepoint n'est que la réunion de plusieurs voix ou de plusieurs intruments, de l'accord desquels il résulte une mélodie agréable à l'oreille. On l'appelle contre-point, parceque les anciens employaient des points aulieu des notes dont on se sert aujourd'hui. Le contrepoint se divise en deux espèces, le simple et le composé.

Le contrepoint simple est celui qui est formé de figures semblables mises l'une contre l'autre, et qui correspondent toutes par intervalles consonnans.

Le contrepoint composé est celui dans lequel on employe des figures de valeur différente et dans des modes divers: non seulement il admet des intervalles consonnans, mais il en comporte aussi des dissonnans.

Le contrepoint composé se divise aussi en deux espèces, savoir: le le contrepoint obligé et celui qui ne l'est pas.

Celui qui n'est point obligé admet toutes les consonnances et dissonnances, avec ou sans liaison: celui qui est obligé est restreint tantôt à quelques consonnances, tantôt à quelques dissonnances, et tantôt à des consonnances avec des dissonnances, selon le besoin du compositeur, ainsi que nous l'expliquerons quand il sera tems.

I.re PARTIE.

DE L'HARMONIE.

Des Consonnances et Dissonances.

Les consonnances et dissonances sont les élémens dont le contrepoint est composé. On entend par consonnance l'union douce et agréable de deux sons à une certaine distance l'un de l'autre.

On entend par dissonance le résultât de deux sons également unis; mais plus âpres, plus durs, et qui causent à l'oreille plutôt une sorte de gêne et de désagrément que de plaisir.

Il y a quatre consonnances dont deux s'appellent parfaites, parcequ'elles ne peuvent être alterées par dièzes, ni par bémols: ce sont la quinte et l'octave.

Les deux autres sont la tierce et la sixte, qu'un nomme imparfaites parcequ'on peut les altérer à volonté.

Les Consonnances simples	3.e	5.e	6.e	et	8.ve
Leur réplique ou octave	10.e	12.e	13.e	et	15.e
Leur double octave	17.e	19.e	20.e	et	22.e

Il y a aussi quatre dissonances, qui sont la seconde, la quarte, la septième et la neuvième. Il faut observer que ces accords, quoique désagréables à l'oreille, lorsqu'ils sont préparés par des consonnances, produisent un bon effet, ainsi que nous le verrons par la suite.

Dissonnances simples	2.e	4.e	7.e	et	9.e
Réplique ou octave	9.e	11.e	14.e	et	16.e
Double octave	16.e	18.e	21.e	et	23.e

Remarquez que les commençans, pour ne pas s'embrouiller, doivent s'accoutumer à nommer ces intervalles, dans leurs répliques ou doubles octaves de leurs noms simples; ainsi la dixième se nomme tierce, la douzième se nomme quinte. &c.

Pour bien distinguer les consonnances et les dissonances, il est nécessaire de savoir quels sont leurs intervalles tant majeurs que mineurs; de

combien de sons elles sont composées, de combien de tons et de quelles notes. Afin de le faire comprendre plus facilement, je vais expliquer toutes ces choses l'une après l'autre, avec le plus de clarté possible, sans parler cependant de la différence qui se trouve entre le semi-ton majeur et le semi-ton mineur, objet dont la connaissance est inutile dans la pratique.

Des Consonnances.

De l'Octave.

L'Octave est un intervalle musical de huit sons, appelé par les Grecs Diapazon, c'est-à-dire pour faire entendre que cet intervalle comprend en soi tous les autres, soit majeurs, soit mineurs.

Ces huit sons forment cinq tons, et deux semi-tons, et cependant on ne dit pas qu'ils forment six tons, parceque des deux semi-tons l'un est majeur et l'autre mineur: ils comprennent aussi treize cordes formées par les divers accidens des dièses et des bémols

Dans cette échelle formée par semi-tons, on voit que le semi-ton est formé de deux cordes et le ton entier de trois.

De la Quinte.

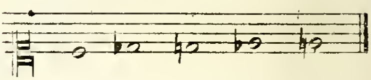
La Quinte fut nommée par les Grecs Diapente; c'est-à-dire cinq ou intervalle de cinq sons: elle contient trois tons et un semi-ton; c'est la plus petite division harmonique du diapazon.

De la Quarte.

La Quarte était appelée par les Grecs Diatesseron de tessera, qui veut dire quatre: elle comprend deux tons et un semi-ton. C'est la plus petite division harmonique du diapazon.

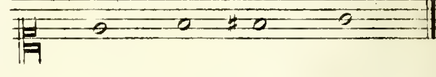
De la Tierce majeure.

La Tierce majeure, autrement appellée Diton, est un intervalle de trois sons qui contient deux tons: et, comme la diapente ou quinte est la plus grande partie du diapazon ou de l'octave, cette tierce est aussi la plus grande partie de la quinte.



De la Tierce mineure.

La Tierce mineure est un intervalle de trois sons, contenant un ton et un semi-ton, et, quoique cet intervalle soit composé de trois sons, ainsi que le précédent, il est cependant la partie la plus petite de de la quinte.

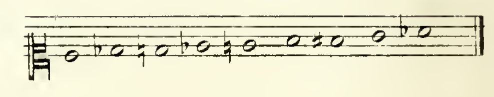


De la Sixte majeure.

La Sixte majeure était appellée par les Grecs Hexacorde de hex, qui signifie six; c'est-à-dire série de six cordes. Il y en a de deux sortes: majeures et mineures. La sixte majeure est un intervalle de six sons qui contient quatre tons et un semi-ton.

De la Sixte mineure.

La Sixte mineure est un intervalle de six sons qui contient quatre tons.



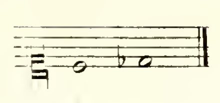
Des Dissonances.

De la Seconde majeure.

La Seconde majeure est un intervalle musical de deux sons diatoniques contigus qui forment un ton entier. Il se trouve entre toutes les cordes de la gamme, excepté entre Mi et Fa, et Si et Ut; encore peut-il s'y trouver par le moyen des dièzes et des bémols.

De la Seconde mineure.

Cette distance du semi-ton appellée par les musiciens Seconde mineure, se trouve naturellement, ainsi que nous l'avons dit de **Mi** à **Fa**, et de **Si** à **Ut**; mais par le moyen des accidens, elle peut se trouver entre toutes les autres cordes.



De la Septième majeure et mineure.

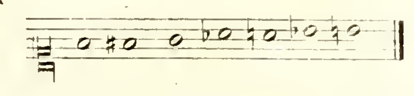
La Septième, appellée en Grec Heptacorde, est majeure ou mineure. Majeure, elle est composée de sept sons, contenant cinq tons et un semi-ton; Mineure, elle a de même sept sons, mais ils ne contiennent que cinq tons.

De la Quarte majeure.

La Quarte majeure ou superflue se trouve entre la corde **Fa** et la corde **Si**, dans la gamme naturelle; quoique cet intervalle ne contienne que quatre sons comme la quarte juste, ou le diatessaron, il le surpasse cependant d'un semi-ton, puisqu'il est de trois tons entiers: c'est pourquoi les musiciens l'appellent triton.

Du Triton.

Le Triton est une marche, ou si l'on veut un saut par intervalle de quarte majeure composé de trois tons.



Ce triton peut être naturel ou accidentel; naturel, il se trouve entre **Fa** et **Si**.

Accidentellement, c'est-à-dire par le moyen des dièzes et bémols, il peut se trouver entre toutes les cordes: par exemple, entre **Sol** et **Ut♯**, entre **Si♭** et **Mi**.

Véritablement, on ne devrait pas faire usage des tritons, car c'est un intervalle âpre; cependant, si le compositeur sait les employer avec adresse et avec les précautions nécessaires, ils font un bon effet et servent à l'expression.

On défend encore au compositeur le demi triton, c'est-à-dire le passage d'un ton mineur, (ou bémol.) à un ton majeur (ou dièze.) comme le passage du ton mineur au majeur, ou pour plus de clarté, le passage d'une seconde superflue en montant ou en descendant.



Cependant avec la même adresse et autant de précaution, ce passage n'est pas moins expressif et le compositeur peut en tirer un grand parti.

De la Fausse-quinte, ou semi-diapente.

La Fausse quinte est ainsi appellée, parceque cet intervalle n'est pas complet, et qu'il s'en faut d'un semi-ton qu'il ne forme une quinte juste. Il se trouve dans la gamme naturelle entre Si et Fa.

De la Seconde superflue.

Cette Seconde surpasse d'un semi-ton la seconde majeure, de manière qu'elle contient, comme la tierce mineure, un ton et un semi-ton; mais avec cette différence que la tierce mineure est composé de trois sons et la seconde superflue de deux.

De la Quarte diminuée.

Cette Quarte a un semi-ton de moins que la quarte juste; elle contient deux tons comme la tierce majeure; mais celle-ci n'a que trois sons et la quarte diminuée en a quatre.

De la Sixte superflue.

La Sixte ainsi nommée surpasse la sixte majeure d'un semi-ton et contient cinq tons comme la septième mineure; mais elle n'a que six sons, et la septième en a sept.

De la Septième diminuée.

Il manque à cette septième un semi-ton pour égaler la septième mineure; elle contient quatre tons et un semi ton, comme la sixte majeure, mais elle a un son de plus.

De l'Octave superflue, de l'Octave diminuée, et de la quinte superflue.

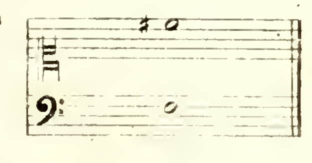
Ces intervalles ne peuvent se pratiquer d'aucune manière en musique, à cause de leur rudesse et de leur aspérité.

L'octave superflue aurait lieu si l'on voulait faire correspondre, par exemple, à un Ut naturel mis au grave un Ut dièze mis à l'aigu. (a.)

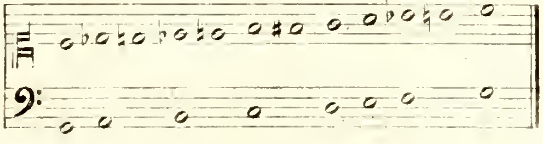
(a) (b)

Ce serait au contraire une octave diminuée si l'Ut dièze étant au grave, on plaçait un Ut naturel à l'aigu. Mais ces intervalles ne peuvent être admis. (b.)

La Quinte superflue est, par exemple, lorsqu'un Fa naturel étant au grave, on y fait correspondre un Ut dièze à l'aigu. Cet intervalle a quelque chose de sauvage et de très dissonnant.



. Pour plus de facilité, consultez l'échelle, vous verrez d'un coup d'œil combien il faut de cordes et de sons pour former les intervalles de 2e 3e 4e. 5e &c. tant majeurs que mineurs.



Des Mouvemens

Lorsqu'on sera très familier avec ces différens intervalles, il faudra considérer que le but de la musique étant de plaire, on n'y peut réussir que par la variété. C'est pour obtenir cette varieté qu'il faut s'appliquer à l'étude des trois mouvemens, qui ont lieu toutes fois qu'on passe d'un accord à un autre.

Ces mouvemens sont le direct, le contraire et l'oblique.

Du Mouvement Direct.

Ce mouvement ne se forme qu'avec les seules consonnances imparfaites qui sont la tierce et la sixte; il se connait en ce que les deux parties montent ou descendent ensemble par plusieurs notes d'égale valeur.



Du Mouvement Contraire.

Il se forme de toutes les consonnances, soit parfaites soit imparfaites. Il se connait lorsqu'une partie monte et que l'autre descend.



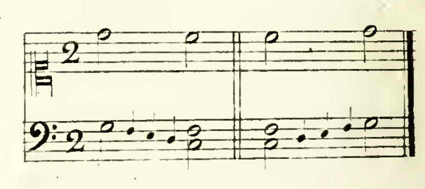
Du Mouvement Oblique.

Il se connait lorsqu'une partie parcourt différens degrés, tandis que l'autre reste à sa place. Il se forme aussi de toutes les consonnances et dissonnances



Des deux Quintes et des deux Octaves et en général de la succession des consonnances.

On défend dans l'harmonie d'employer par mouvement direct ou semblable, deux quintes ou deux octaves découvertes de suite, c'est-à-dire l'une après l'autre. Il parait que par leur perfection, ces intervalles sont incapables de produire aucune mélodie. En effet, l'expérience et le jugement de notre oreille nous le font sentir ainsi.

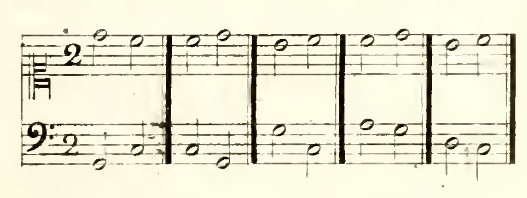


On défend aussi les deux quartes et les deux octaves couvertes. On les appelle couvertes parcequ'elles ne sont pas sensibles à l'oreille comme

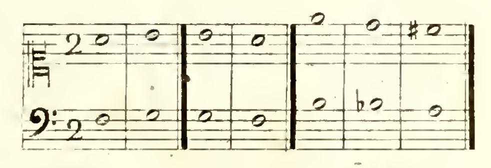
les premières; mais il faut faire attention à la diminution qui peut être sur la note grave ou sur l'aigue et cela peut arriver toutes les fois que l'on passe par mouvement direct d'une consonnance parfaite à une autre parfaite, ou même d'une consonnance imparfaite à une parfaite.



Mais par mouvement contraire, on peut passer d'une consonnance parfaite ou imparfaite à une autre, sans danger de former deux quintes ou deux octaves.

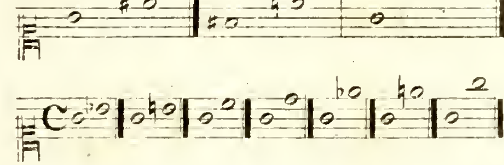


On défend aux compositeurs de faire deux tierces majeures l'une après l'autre, à cause du mauvais effet du triton qui s'y rencontre, particulièrement en descendant, cependant on les admet dans les cadences finales.



On avertit également le compositeur d'éviter les mouvemens de quarte majeure ou de triton, dont on vient de parler, de fausse quinte et de 7e maj; leur dureté qui en rend l'intonation difficile les a fait interdire.

Les mouvemens réguliers sont ceux de 3e maj. et min. de 4e de 5e de 6e maj. et min. et de l'octave.



De l'Unisson.

L'unisson n'est que l'union de deux ou plusieurs voix ou sons à une distance égale. Ce n'est point une consonnance parcequ'une consonnance résulte de la proportion des sons; c'est pourquoi nous ne l'avons pas mis à ce rang. Ce n'est pas une dissonance non plus, mais il est le principe des unes et des autres, comme l'unité est le principe des nombres. Le compositeur doit donc éviter cet unisson, car lorsque dans une composition Musicale, on rencontre deux figures dans une situation pareille, elles ne forment point harmonie.



De l'emploi des Dissonances

Les dissonances sont des notes fausses qui déplaisent à l'oreille, quand elle ne sont pas disposées avec art; c'est pourquoi le compositeur ne saurait les employer au hazard; elles sont assujetties à certaines règles qui consistent dans leur préparation et leur résolution.

Par préparation on entend la consonance qui doit servir de liaison à la dissonnace, et par résolution on entend la consonnance sur laquelle la dissonnance doit descendre.

Il faut faire attention que la consonnance qui sert à préparer doit être d'une valeur égale à celle de la dissonance, ou même plus grande, et que de même, la résolution doit offrir une pareille valeur, comme on le verra ci-après.

Nous excepterons du nombre de ces dissonances la seconde qui exige une règle à part, et nous commencerons par la quarte.

De la Quarte.

La quarte se prépare avec toutes les consonnanses avec la quinte mineur et la septième et se sauve ou se résout sur la tierce.



La quarte peut aussi se résoudre sur la quarte majeure qui passe elle-même à la sixte: mais cette disposition ne se fait guère à deux parties; aussi, ai-je mis l'exemple à trois. Elle peut encor se résoudre sur l'octave, pourvu que la disposition soit à trois parties. Enfin elle peut descendre sur une septième mineure ou sur une septième diminuée, mais toujours à trois parties.



De la Septième.

La septième peut se préparer avec toutes les consonnances: elle se résout sur la tierce, la quinte majeure et mineure et la sixte.



La septième mineure qui peut s'employer sans préparation se résout de trois manières, elle passe aussi sur la septième diminuée, mais à trois parties.



De la Neuvième.

La neuvième se prépare seulement de la tierce et de la quinte et se résout sur la tierce, la quinte majeure et mineure et la sixte.

La neuvième ne peut se préparer par l'octave, parceque cela formerait deux octaves, succession proscrite (a)

Il faut remarquer aussi que quand cette dissonance n'est pas à la distance de 9e elle n'est plus 9e et ne vaut rien (b)



De la Quinte mineure ou fausse quinte.

La quinte mineure se sauve de deux manières: 1° en descendant sur la tierce majeure ou mineure (a) 2° en descendant sur la quarte majeure laquelle doit ensuite remonter sur la sixte. (b)



De la Quarte majeure.

La Quarte majeure ou triton se sauve sur la Sixte(a) ou sur la quinte mineure(b)

De la Seconde.

Quoique la seconde soit une dissonance comme les autres, cependant les compositeurs la pratiquent autrement, en ce que dans cet accord, la partie grave doit être liée et non l'aigue.

Ainsi, toutes les fois que la partie grave fait une ou plusieurs notes syncopées, la partie aigue doit faire seconde, quarte et sixte majeures ou mineures selon le mouvement que fait la basse après la liaison.

1° Quand la partie grave, après la liaison, descend et remonte de semi-ton, la note liée exige $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ et la note descendue de semi-ton veut $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$. Mais dans les dispositions à deux il faut se servir de la seconde et de la quarte. Alors cette seconde peut rester sur la tierce, ou se résoudre sur la sixte en dessus ou en dessous, et la quarte peut rester sur la fausse quinte ou monter sur la sixte.



2° Quand la grave après la liaison descend d'un ton et ensuite d'un semi-ton, la note liée demande $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, la note descendue d'un ton $\times\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ et la note descendue de semi-ton $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$, mais dans les dispositions à deux, on se sert sur la liaison de la seconde et du triton sur la note qui descend(a) Il arrive encore que pour l'expression, ou parceque la partie grave est en mode mineur, on est obligé de se servir sur la liaison de $\begin{smallmatrix}6\\+4\\2\end{smallmatrix}$, mais dans ce cas il faut avoir soin, dans les compositions à deux d'employer la seconde.

mineure, qui peut rester sur la tierce ou monter sur la sixte, et pour ne pas passer brusquement d'une corde mineure, à une corde majeure, après avoir touché la seconde mineure, on peut par le moyen de la diminution passer à la quarte qu'on fait monter sur la sixte. (b)



3° Quand la partie grave après la liaison descend d'un ton, ou qu'étant descendue de semi-ton elle ne revient pas d'où elle était partie, alors la note liée veut $+\frac{6}{4}{2}$ et la note descendue d'un ton seulement $\frac{6}{3}$ parcequ'elle devient troisième note du ton. Dans les dispositions à deux, il faut se servir de la seconde ou de la qnarte; jamais de la sixte.

La seconde peut rester pour la tierce ou monter sur la sixte, et la quarte majeure monter toujours sur la sixte.





4° Enfin, lorsqu'après la liaison la partie grave fait une diminution telle que dans les exemples suivans, on donne à la note liée $+\frac{6}{4}$ et dans la disposition à deux, on ne se sert que de la seconde superflue que l'on fait monter sur la sixte



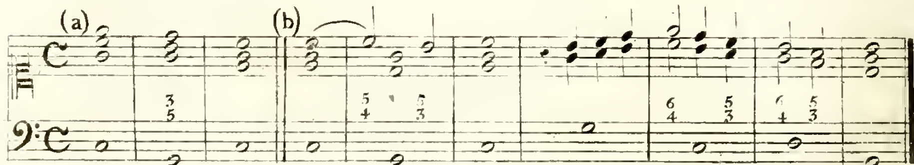
Des Cadences.

Il y en a de trois sortes. Cadences parfaites, imparfaites et interrompues: la cadence parfaite se subdivise en trois autres: la simple, la composée, la double.

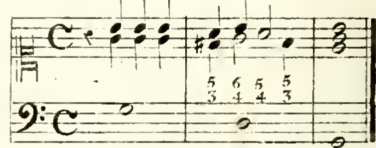
La simple se fait seulement avec $^{3}_{5}$. (a)

La composée se fait d'abord avec $^{5}_{4}$ et ensuite $^{5}_{3}$, oubien d'abord $^{6}_{4}$ et ensuite $^{5}_{3}$. (b)

Dans de certains cas le compositeur peut employer celle $^{5}_{4}$ tout d'un coup c'est-a-dire sans liaison.



La double se fait d'abord avec $^{5}_{3}$ ensuite avec $^{6}_{4}$ puis $^{5}_{4}$ et enfin $^{5}_{3}$; mais dans les dispositions à deux voix, il est mieux de se servir de la simple et de la composée que de la double.



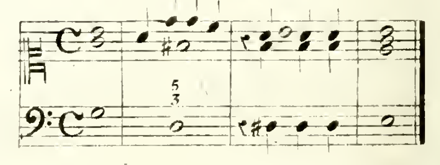
L'imparfaite se fait sur la seconde et la sixième note du ton, et s'accompagne d'abord avec $^{7}_{3}$ et ensuite avec $^{6}_{3}$.



Cette cadence peut se renverser en mettant la partie aigue au grave, et la partie grave à l'aigue, elle devient alors une deuxième qui reste pour former la tierce.



La cadence interrompue a lieu, lorsqu'après la cadence simple ou la composée ou même la double, la basse ne tombe pas sur la tonique, ou enfin lorsqu'elle est interrompue par quelqu'idée nouvelle, soit dans la partie grave, soit dans la partie aigue.





REGLES DE L'ACCOMPAGNEMENT.

ACCOMPAGNEMENT DE LA BASSE.

Règle de l'Octave.

Avant de parler des accompagnemens qui doivent se faire sur chaque ton, nous allons donner deux échelles, l'une en tierce majeure, l'autre en tierce mineure, pour montrer quelles sont les cordes qui doivent être fixes et celle qui sont sujettes à varier.



On voit clairement par ces deux échelles:

1º Que la seconde du ton doit toujours être majeure.

2º La quarte toujours mineure.

3º La quinte naturelle.

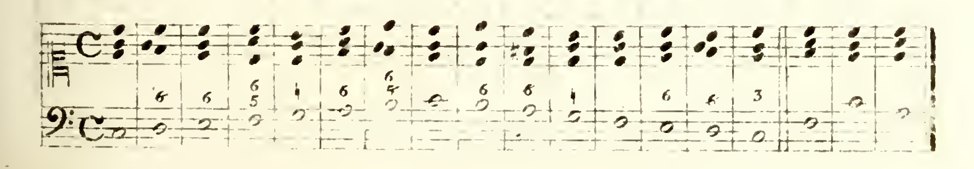
4º La septième majeure: mais quand le ton principal est en tierce mineure, la septième doit être mineure en descendant.

5º La tierce et la sixte peuvent être majeure ou mineure.

Il est encore très nécessaire de savoir ce qu'on entend par première, seconde, troisième note du ton &c.

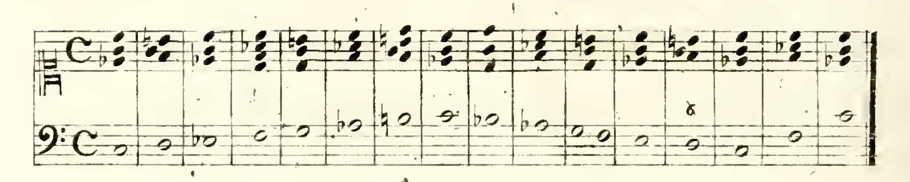
La première du ton est celle qui constitue le ton dans lequel un morceau est composé.

La seconde, la troisième, la quatrième du ton &c, sont les cordes qui forment l'octave ou la gamme. Chacune de ces cordes comporte un accompagnement qui lui est propre. c'est-à-dire un corps d'harmonie composé de différentes consonnances: en voici l'exemple pour le mode majeur.



Pour ne pas jeter de confusion dans l'esprit des commençans je donnerai une autre échelle en tierce mineure, dans laquelle ils pourront voir ans-

peine quelles sont les consonnances qui deviennent mineures, celles qui deviennent majeures et celles qui sont invariables: en voici l'exemple pour le mode mineur.



Nous voyons d'après ces deux exemples que toutes les fois que la tonique a la tierce majeure, la quatrième du ton doit l'avoir également: celle-ci doit au contraire avoir la tierce mineure, quand la tonique à la tierce mineure.

La seconde du ton veut toujours avoir la sixte majeure, parceque cette 6# est septième du ton, et que cette septième doit être majeure.

La troisième veut avoir la sixte mineure, quand la tierce de la tonique est majeure, et Vice Versâ.

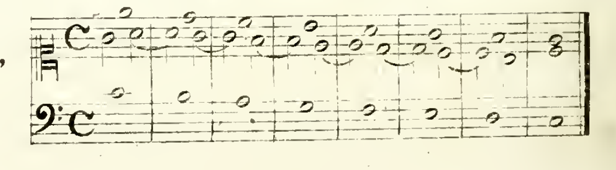
La dominante doit avoir la tierce majeure; parceque cette tierce est septième du ton, et que toutes les septièmes sont majeures.

La sixième exige la sixte mineure, parceque cette sixte est quatrième note du ton, et que toutes les quatrièmes du ton doivent être toujours mineures; mais en descendant, il est mieux de lui donner la sixte majeure, et de la considérer comme seconde du ton.

Mouvements de la basse.

Nous avons fini d'expliquer l'harmonie ordinaire de l'échelle tant ascendante que descendante; nous allons maintenant commencer à demontrer les différens corps d'harmonie ou accords complets que porte la basse dans ces différens mouvemens, en recommençant la gamme considérée comme progression. Les notes qui montent par intervalles d'un degré peuvent porter, outres les consonnances déjà dites, la quinte tierce $^{5}_{3}$ et ensuite la 6te et la 3e.

A celles qui descendent d'un degré, on peut donner, savoir à la 1re $^{5}_{3}$ et ensuite $^{6}_{3}$ et à toutes les autres $^{7}_{3}$ et ensuite $^{6}_{3}$.



MOUVEMENT.

Par lequel la Basse monte de tierce et descend de seconde.

Quand la basse fait ce mouvement, si les notes sont de peu de valeur, elle conserve les mêmes consonnances qu'elle portait d'abord, avant d'avoir sauté de tierce. On la traite comme si elle suivait l'échelle; mais, si les notes sont d'une mesure, ou même d'une demi-mesure, alors il faut à certaines notes ajouter d'autres consonnances, comme on le voit dans les exemples suivans.



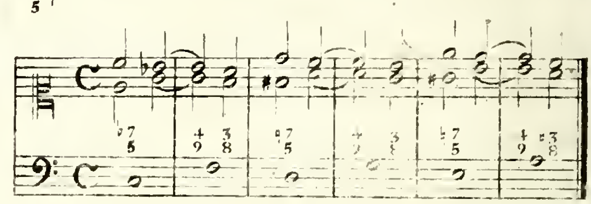
Ce mouvement peut encore s'accompagner d'une autre manière; en voici l'exemple.



Monter de quarte et descendre de tierce

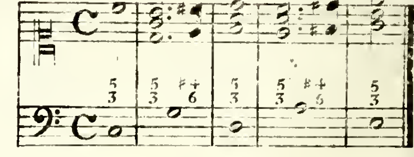
Quand la basse fait ce mouvement, on donne l'accord parfait majeur $^{5}_{3}$ à la note qui va monter de quarte, et ensuite septième mineure. On donne l'accord parfait à celle qui va descendre de tierce. La dernière qui vient de monter de quarte, porte l'accord parfait mineur $^{8}_{3\natural}{}_{5}$

On peut aussi donner à la note qui vient de monter de quarte $^{9}_{4}$ qui se sauve sur $^{8}_{3}$.



Monter de quinte et descendre de quarte,

Lorsque la partie grave fait ce mouvement, on donne $^{5}_{3}$ à la note qui monte de quinte comme à celle qui descend de quarte; seulement, sur celle qui est montée de quinte, on peut faire entendre, au dernier temps, la sixte, quarte majeure et seconde.



On peut encore dans ce mouvement accompagner la première de $^{5}_{4}$ puis de $^{5}_{3}$.

Monter de quarte descendre de quinte et réciproquement.

Quand la basse fait ce mouvement, la note qui vient de descendre et celle qui vient de monter doivent porter également $^{7}_{5}$; la dernière septième doit avoir la tierce majeure.

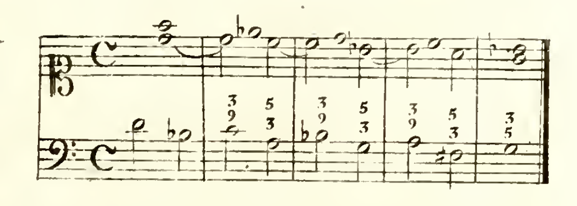


Quand la basse descend de quinte et monte de quarte, les deux notes peuvent s'accompagner de $\substack{\flat 7\\ \sharp 3}$.(a) On accompagne encore l'une et lautre de $\substack{5\\ \sharp 3}$ ensuite de $\substack{\flat 7\\ \sharp 3}$ (b)

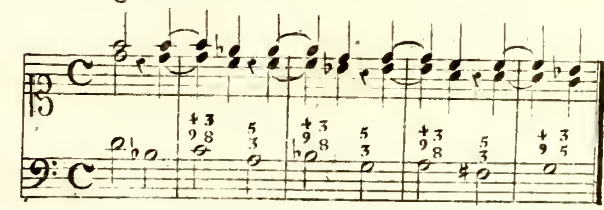


Descendre de tierce et monterde seconde.

Dans ce mouvement la note descendue de tierce s'accompagne de $\substack{6\\5\\3}$ et celle qui monte de seconde de $\substack{5\\3}$.



Outre ces consonnances, la note qui vient de monter d'un dégré peut porter neuvieme qui se résout à la tierce de la note suivante.



Ce mouvement peut encore s'accompagner d'une autre maniere, savoir: Sur la note montée d'un dégré, mettre d'abord $\substack{9\\ +}$ et ensuite $\substack{8\\3}$ et sur celle qui est descendue de tierce, mettre $\substack{6\\5\\3}$



Autres mouvements.

Quand la basse monte de sixte et descend de septième, les parties aigues sur le saut de sixte feront $\substack{8\\5\\3}$ et au saut de septième, préparation et résolue sur la sixte.

Quand la basse fait le mouvement de septième les parties accompagneront les notes principales avec $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ et demeureront tenues pour le reste.

Ce même mouvement peut s'accompagner avec liaison de neuvième, résolue sur la sixte.



Lorsque la partie grave fait le mouvement de septième en descendant et l'octave en montant les parties commenceront avec $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ et ensuite une d'elles à la troisième note que la basse descendra, maquera l'octave.



Ce mouvement se considère comme si c'était une échelle accompagnée d'abord de $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ et ensiute de $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$. Ce même mouvement peut s'accompagner de la septième qui se résout sur la sixte au saut d'octave.



Quand la basse descend par dégrés de la première à la quatrième du ton, outre les consonnances que j'ai indiquées, les parties supérieures à la premiere du ton, peuvent faire seulement $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ qui restent tenues sur la septième, la sixième, sur la quatrième, et la cinquième du ton elles seront $\begin{smallmatrix}3\\5\\6\end{smallmatrix}$ comme je l'ai dit précédamment.

Quand la basse monte d'un dégré, de puis la troisième du ton jusqu'à la sixième, outre les consonnances précédentes les parties peuvent faire sur cette troisième seulement $^8_6$ qu'elles tiendront sur la quatrième, la cinquième et la sixième du ton, comme dans le suivant exemple.



Ce même mouvement peut s'accompagner de cette autre manière.



REGLES.
pour mettre la basse sous le chant.

Je serais d'avis maintenant que l'élève, après s'être bien habitué pendant quelque tems à mettre l'harmonie sur la basse, fit une étude particulière pour savoir bien mettre la partie grave sous l'aigüe (la basse sous le chant) Cette étude lui serait utile; et pour ne pas perdre le tems en détails ennuyeux, je passe tout de suite à l'explication des règles qui la concernent.

Il faut donc savoir que pour mettre la basse sous le chant, il ne suffit pas des règles et des exceptions dont j'ai déjà parlé. Il est nécessaire, que l'élève, ait une connaissance certaine de ses mouvemens, de la forme du chant qui lui convient, très différente de celle que nous avons employée jusqu'ici en mettant la partie aiguë. Ce chant doit être plus simple et plus marqué. Je voudrais donc et ce serait une chose très nécessaire, que l'élève, pour faire une basse régulière, sût bien exécuter le partimento, c'est-à dire, jouer sur le clavecin la basse d'un morceau avec l'accompagnement.

Dans cette étude, la note principale par la qu'elle commence la composition, s'appelle de même premiere du ton (ou tonique); les autres qui servent à former l'octave, s'appellent seconde, troisième, quatrième du ton. &c.ª

Quant aux consonnances qui appartiennent à chacune de ces notes, on n'est pas dans l'usage de les prendre en dessus, mais en dessous. Par exemple, lors qu'on dit que Sol veut pour accompagnement 3.ᵉ et 5.ᵉ par 3.ᵉ on entend Mi, et non pas Si, par 5.ᵉ on entend Ut, et non pas Ré.

Règles pour mettre la basse sous l'échelle ascendante.

Première du ton, Sol, veut d'abord l'octave et ensuite $\frac{5}{3}$ c'est-à-dire, Mi, Si, la seconde, La, $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ c'est-à-dire, Fa ♯ Ré Ut.

La troisième, Si, 8e. et 3e. et triton, lorsque le ton est en tierce majeure, et que cette troisième monte sur la quatrième.

La quatrième Ut, $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$ La Mi Ut.

La cinquième Ré, $\frac{5}{3}$ et quelque fois sixte, c'est-à-dire, Si, Sol et Fa.

La sixième, Mi, $\frac{5}{3}$ Ut, La.

La septième Fa♯, $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Ré, Ut, La.

La huitième comme la première.





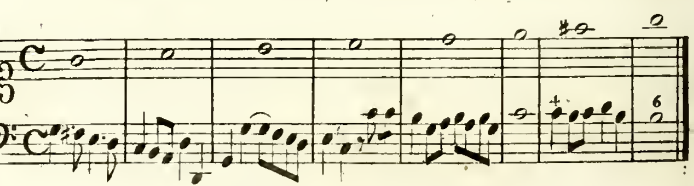
La seconde du ton, outre les consonnances susdites peut porter la seconde résolue sur la tierce.



La cinquième du ton peut aussi porter la seconde resolue sur la tierce.



La septième du ton peut encore porter 4te resolue sur la 6te.



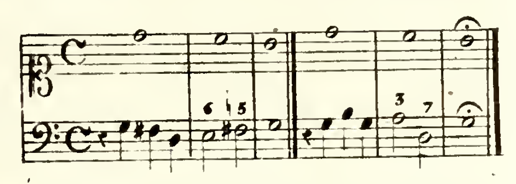
Échelle descendante.

La première du ton, lorsqu'elle descend, peut porter, outre les consonnances indiquées, la fausse quinte.

La sixième, la cinquième et la quatrième, peuvent toutes avoir la seconde résolue sur la tierce.



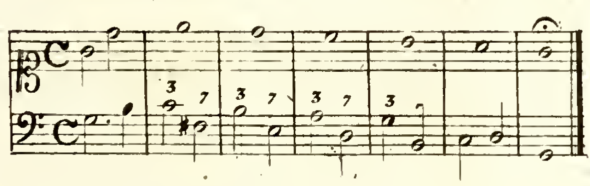
La quatrième en descendant peut avoir d'abord sixte et ensuite fausse quinte; ou d'abord tierce, et ensuite septième mineure.



Quand la troisième descend d'un degré, elle peut avoir d'abord 3e et ensuite quinte . Quand la partie aigue descend diatoniquement de puis la sixième, la basse peut sous quelque note que ce soit, former tierce d'abord, et quinte ensuite.



A ce même mouvement diatonique en descendant, on peut, après la tierce mettre la septième.

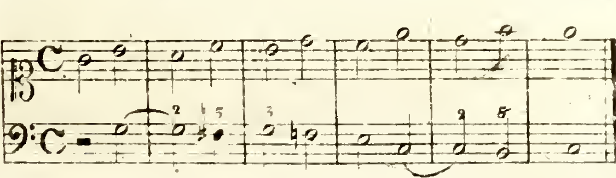


Des divers mouvement du chant.

Quand la partie aigüe monte de tierce et descend de seconde, alors la basse accompagnera seulement la première note, et celle ci montant de tierce sur cette même note basse, elle se trouvera y former la quinte.



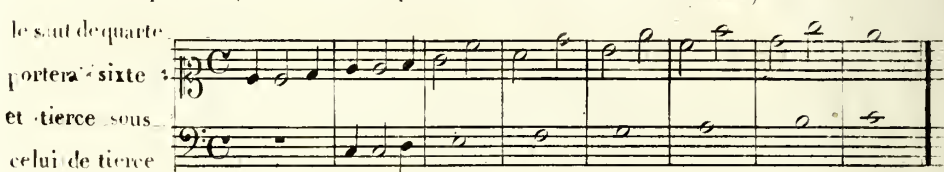
On peut également mettre une autre basse sous cette partie.



Quand l'aigue descend de tierce et remonte d'un dégré la basse l'accompagnera de 3e.

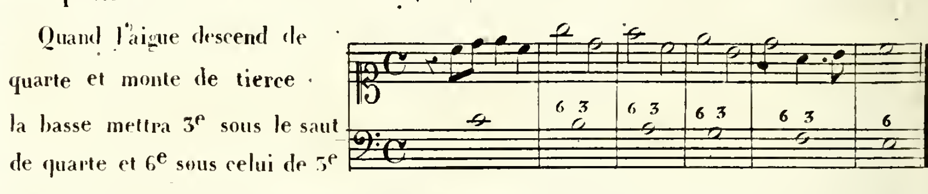


Quand la partie aigue monte de quarte et descend de tierce, la basse sous le saut de quarte portera sixte et tierce sous celui de tierce



Dans cette marche, la basse peut prendre les diezes et monter chromatiquement dans les endroits qui en seront susceptibles

Quand l'aigue descend de quarte et monte de tierce la basse mettra 3e sous le saut de quarte et 6e sous celui de 3e



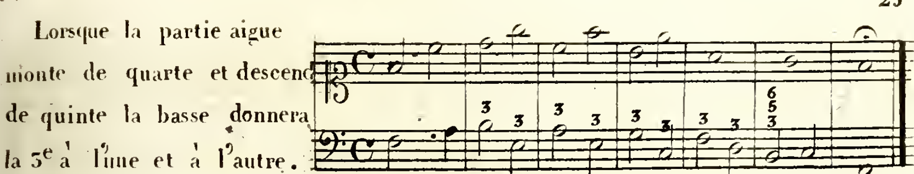
Au saut de quarte après la 3e on peut joindre la 5e

Quand l'aigue monte de seconde et descend de tierce la basse à l'intervalle d'un dégré donnera sixte et la tierce à celui de tierce

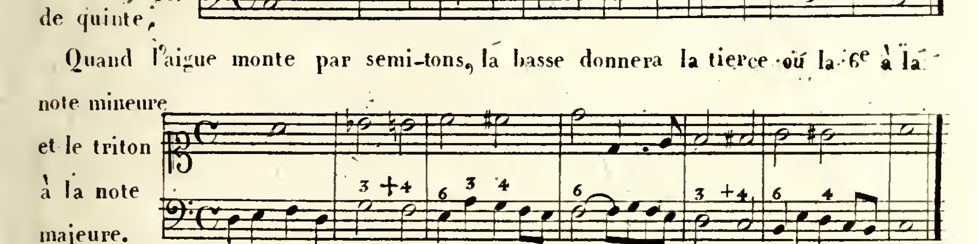
Quand l'aigue monte de sixte et descend de septieme la basse donnera la tierce au saut de sixte comme à celui de septieme.



Lorsque la partie aigue monte de quarte et descend de quinte la basse donnera la 3e à l'une et à l'autre.



La basse peut aussi, dans ce mouvement donner la sixte à celle qui monte de quarte et la seconde à celle qui descend de quinte.



Quand l'aigue monte par semi-tons, la basse donnera la tierce ou la 6e à la note mineure et le triton à la note majeure.

Elle donne aussi la tierce et ensuite le triton.



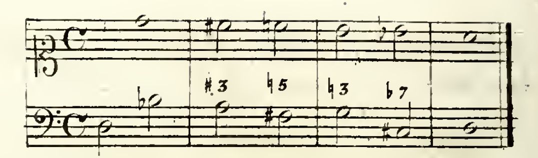
On met encore seulement la tierce qui sera mineure sous la note mineure et majeure pour l'autre.

Quand l'aigue descend par semi-tons, la basse donnera au 1er tierce majeure et ensuite quarte majeure et au second fausse-quinte ou seulement la 3e majre au 1er et la 7e minre au second.

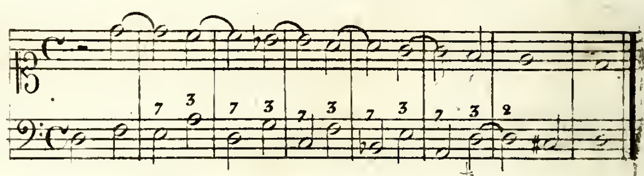
L'exemple précédent n'est pas trop bon à deux parties, mais il est excellent à trois. Voyez le second ex: renversement de la partie aigue au grave.



On peut aussi au pénultieme semi ton, donner la septieme diminuée et au dernier la quinte.



Quand l'aigue fait liaison et descend diatoniquement, la basse sous la liaison mettra septieme et tierce ou quinte sous celle qui descend d'un degré.





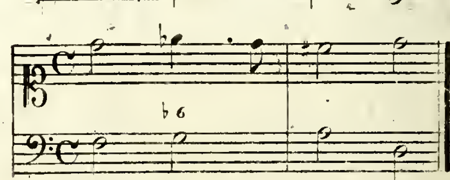
Ou encore sous la premiere liaison, on mettra la quarte, la tierce sous celle qui descend, la neuvieme sous la seconde liaison, la sixte sous celle qui suit et ainsi pour toutes les autres liaisons.



Si la cinquieme du ton descendait de tierce, il vaudrait mieux sous cette cinquieme mettre la sixte.

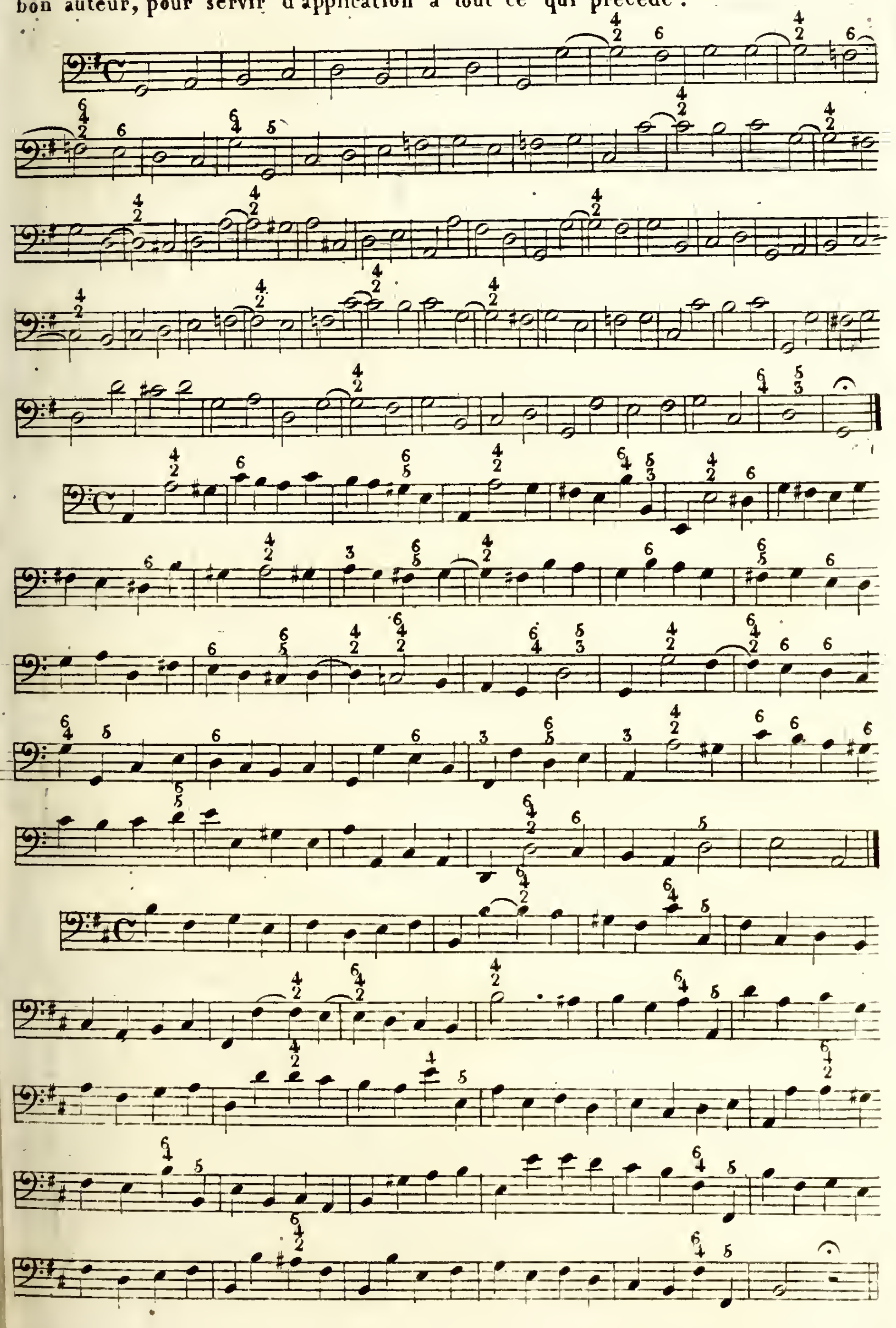


Si la partie aigue commence par la cinquieme du ton pour aller à la premiere, la basse sous cette cinquieme doit porter la quinte et passer ensuite à la sixte et sous la premiere du ton d'abord tierce et sixte ensuite.



Chaque fois que l'aigue passe à la troisieme mineure la basse doit alors porter la sixieme.

Je place ici quelques partimenti ou leçons de basse chiffrée extraites d'un bon auteur, pour servir d'application à tout ce qui précede.



MODULATIONS.

Maintenant que l'éleve est instruit de tous les divers mouvements et des différentes manieres de les accompagner, je commencerai à lui présenter de nouvelles leçons; mais comme dans les basses que j'ai dessein de lui indiquer, il se trouve des changements de ton, des modulations différentes, il est nécessaire qu'il connaisse ces changements, qu'il sache la maniere de pratiquer les modulations

Le changement de ton se fait par une terminaison et cette terminaison a lieu, toutes les fois que la basse monte ou descend d'un dégré, soit d'un ton, soit d'un semi ton, non pas en finissant la phrase de chant, mais lorsqu'après ces deux notes la basse fait un saut de quarte, de quinte, de tierce, le tout à la volonté du compositeur

Des terminaisons

Il y en a quatre différentes; deux en montant et deux en descendant

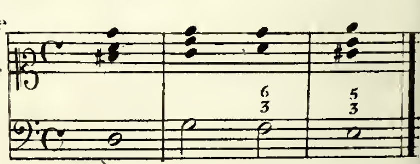
La premiere en montant a lieu lorsque la basse monte d'un ton. La premiere note qui va monter est la quatrieme du mode et celle qui suit en est la cinquieme.

La seconde en montant, c'est lorsque la basse monte de semi ton: la premiere note montante est la septieme du mode, la seconde qui est montée en est la premiere.

La premiere en descendant se fait quand la basse descend d'un ton: la premiere note descendante devient seconde du mode et l'autre qui en est descendue en est la premiere.



La seconde en descendant a lieu lorsque la basse descend de semi ton: la premiere note descendante est sixieme et la suivante cinquieme du mode.



Méthode pour apprendre à sortir du ton principal majeur.

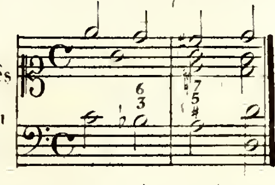
Quand le ton principal est en tierce majeure, on peut faire une sortie de ton à la seconde et de plusieurs façons, comme on le verra; mais si le ton

était en tierce mineure ce serait une faute

Pour sortir à la seconde, on peut élever d'un dieze à la basse la note du ton principal, en lui donnant $\substack{6\\5}$ ou $\substack{7}$ et on passe ensuite par semi-ton sur une note qui devient à son tour note principale du ton.

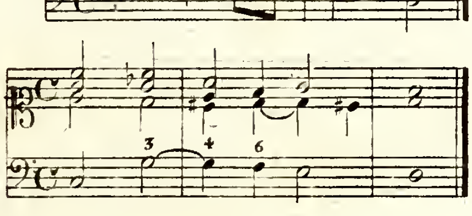


On peut s'y prendre encore autrement; en faisant descendre la tonique d'un ton, et lui donnant $\substack{6\\3}$ et après d'un semi ton, avec $\substack{7\flat\\5\\3\sharp}$ et la faisant ensuite monter de quarte ou descendre de quinte, sur la note qui devient nouvelle tonique.



Ou par la seconde superflue qu'on emploie sans préparation.

Ou enfin en donnant à la cinquieme du ton l'accompagnement de $3^{\flat}$ la basse fait alors une liaison sur laquelle on place $\substack{6\\4\sharp\\2}$ (triton)



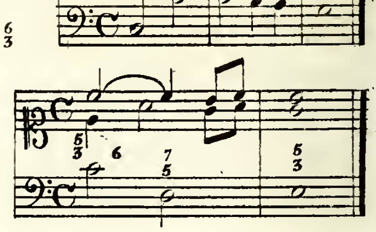
Pour moduler à la troisieme du ton, la basse après la note principale, descendra de semi-ton et montera de quatrieme ou descendra de cinquieme et les parties sur cette note principale, après avoir fait $\substack{5\\3}$ feront $\substack{6\\3}$; sur la descente par semi-ton, elles feront septieme mineure $\substack{7\flat\\5\\3\sharp}$ et sur le saut de quarte ou de quinte, accord parfait $\substack{5\\3}$: ou bien, elles accompagneront la note qui descend de semi ton de $\substack{5\\4}$ ensuite de $\substack{6\\3\sharp}$

On peut encore moduler ainsi sans aucune anticipation: il faut seulement prendre garde que si le ton principal est majeur, la modulation sera mineure; et majeure si le ton principal est mineur.

On peut aussi faire cette modulation par une liaison à la basse sur la note

principale et sur cette liaison les parties feront deuxieme superflue et triton, ensuite la basse descendra par deux notes diatoniques, sur lesquelles les parties feront une tenue, de maniere que sur la 1re se trouve $\frac{5}{3\sharp}$, et sur la seconde $\frac{6\sharp}{4\sharp}$ à la fin la basse descendra encore d'un degré et les parties formeront $\frac{6}{3}$

On la peut faire aussi en faisant faire à la basse un mouvement de 7 sur laquelle les parties feront septieme diminuée avec fausse quinte $\frac{7}{5}$



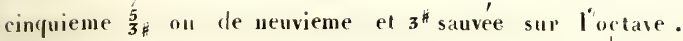
Pour moduler à la quatrieme, la basse après la note principale descendra d'un ton ensuite d'un semi-ton: les parties aigues resteront tenues avec les mêmes consonnances dont elles ont accompagné la note principale au moment où elle est descendue d'un ton, ce qui fera $\frac{6}{\frac{4}{2}}$ et à celle qui descend de semi-ton elles donneront $\frac{6}{3}$ ou elles accompagneront la note qui descend d'un ton de $\frac{5}{3}$ d'abord: puis de $\frac{6}{4}$ ou du ton principal la basse montera de tierce majeure, tandis que les parties feront $\frac{6}{\frac{5}{3}}$ et ensuite montera de semi-ton sur une note qui partira de $\frac{8}{\frac{5}{3}}$ et deviendra ton principal. Enfin cette modulation se fait encore en donnant à la premiere tonique $\frac{7\flat}{\frac{5}{3}}$ et passant tout de suite par quarte sur le nouveau ton principal.

Pour moduler à la cinquieme du ton, on fait liaison de la tonique à la basse et on la fait descendre ensuite diatoniquement: les parties font sur la liaison $\frac{6}{\frac{4}{2}}$ et sur la note qui descend d'un degré $\frac{6}{3}$

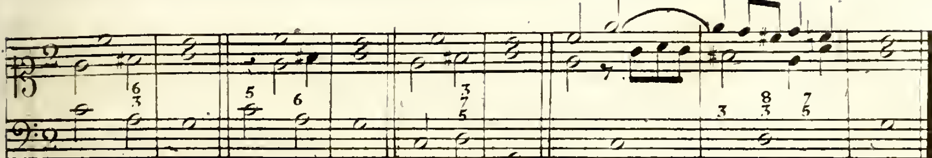
On peut le faire encore avec un mouvement de triton que fait la basse, tandis que les parties font $\frac{6}{3}$ (quinte mineure)



On le peut encore par le moyen de la sixte majeure qu'on place sur la sixieme du ton, ou en donnant à cette sixieme d'abord $\frac{5}{3}$ (accord parfait) et ensuite sixte majeure ou bien avec la tierce majeure sur la deuxieme du ton accompagnée de septieme et



cinquieme $\frac{7}{\frac{5}{3\sharp}}$ ou de neuvieme et 3♯ sauvée sur l'octave.



Pour moduler à la sixieme, il faut altérer à la basse la cinquieme du ton par un ♯ ou un ♮ sur cette note les parties feront $\frac{6}{\frac{5}{3}}$ (fausse quinte) et la basse remontera d'un demi ton sur la nouvelle tonique.

Ou bien la basse descendra de la tonique (sur la sensible) par semi ton et les parties feront $\frac{6\sharp}{3}$ et ensuite d'un ton sur la note devenue principale.

Ou enfin la basse fera liaison sur la quatrieme du ton et les parties lui donneront $\frac{6}{\frac{4\sharp}{2\sharp}}$ et elle descendra par deux notes l'une d'un semi ton l'autre d'un ton, tandis que les parties tiendront les susdits intervalles.

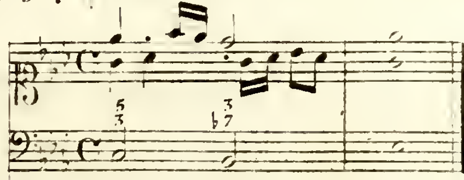
La modulation à la septieme quand le ton est majeur, est irréguliere, ainsi nous n'en parlerons pas.

Des modulations, quand le ton est en tierce mineure.

Quand le ton est mineur, la modulation à la seconde mineure ou majeure est trop dure et doit s'éviter.

On peut tres bien moduler a la troisieme mineure en portant la basse a la sixieme du ton, sur laquelle les parties feront $\frac{5}{3}$ suivies de $\frac{6}{3}$ ensuite la basse fera liaison et les parties $\frac{6}{\frac{4}{2}}$ et enfin la basse descendra par semi ton, que les parties accompagneront de $\frac{6}{3}$.

On peut le faire encore en mettant à la basse la septieme mineure du ton, sur laquelle les parties feront $\frac{7\flat}{3\natural}$.



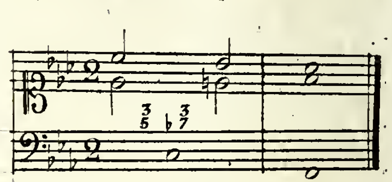
On le peut aussi avec la seconde du ton à la basse et les parties au lieu de la sixte majeure, feront la sixte mineure avec tierce $\frac{6\flat}{3}$ et ensuite fausse quinte; ou bien sur la tonique à la basse, les parties anticiperont la fausse-quinte par la deuxieme du ton.

On fait encore cette modulation en mettant $\frac{6\natural}{3\flat}$ sur la quatrieme du ton placée à la basse, laquelle descendra ensuite d'un ton sur la nouvelle tonique ou en accompagnant ce même mouvement d'une liaison de septieme résolue sur la sixieme majeure.



_ Pour moduler sur la quatrieme, la basse altere la troisieme du ton par un ♯ ou ♮, et les parties aigues font (quinte mineure) $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$; ensuite, la basse monte d'un semi ton sur la nouvelle tonique.

Ou bien sur la premiere du ton, après l'accord parfait mineur, les parties feront septieme mineure et troisieme majeure $\begin{smallmatrix}7\flat\\5\\3\sharp\end{smallmatrix}$



On peut faire encore cette modulation, en faisant dans la basse une liaison sur la tonique, tandis que les parties feront (seconde mineure et quarte) $\frac{4}{2\flat}$. la basse ensuite descendra d'un ton, ce qui formera avec les mêmes intervalles conservant la tenue $\frac{5}{3\flat}$ ensuite on liera de nouveau la basse et sur cette seconde liaison, les parties feront $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\sharp\end{smallmatrix}$ et la basse ensuite descendra d'un autre ton auquel les parties donneront $\frac{6}{3}$.

Ainsi sera formée une nouvelle modulation à la quatrieme du ton.

Les régles pour moduler à la cinquieme en ton mineur sont les mêmes qu'en ton majeur; cependant pour plus de clarté j'en répéterai les exemples



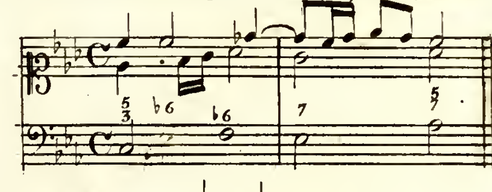




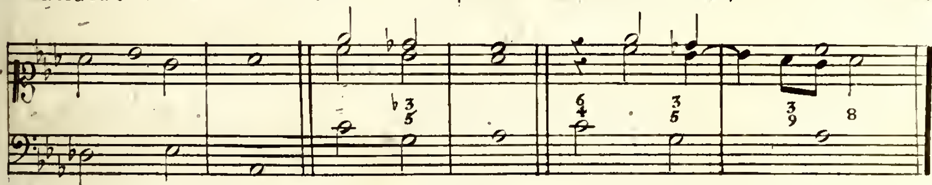
Pour moduler à la sixieme, on fait liaison à la basse sur la tonique; sur cette liaison, les parties font ♭$\frac{4}{2}$; ensuite, la basse descend par deux notes à un ton de distance l'une de l'autre et les parties gardent la tenue sur ces deux notes; puis, la basse descend de semi ton et les parties font $\frac{6}{5}$ laquelle fausse quinte se sauve sur la 3e, lorsque la basse monte semi-ton sur la note qui devient tonique.

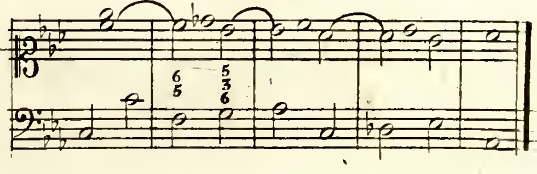


On le peut encore en portant la basse à la seconde mineure du ton, sur laquelle les parties font $\frac{7}{3}$ et ensuite sixte et puis quinte tandis que la tierce reste tenue. Après cela, la basse fera liaison sur cette même seconde du ton et sur cette liaison, les parties feront triton et seconde $\frac{4}{2}$, lesquels se sauvant sur la sixte produiront la modulation désirée.



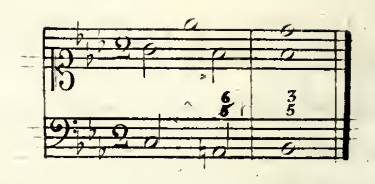
Elle se peut faire aussi en portant la basse à la quatrieme du ton et lui donnant après l'accord parfait $\frac{5}{3}$, la sixte mineure et tierce ♭$\frac{6}{3}$; ensuite, la basse descendra d'un ton sur lequel les parties feront $\frac{7\flat}{3\natural}$ et cette modulation sera formée par la résolution de cette septieme ou en portant la basse à la cinquieme du ton sur laquelle les parties formeront $\frac{5}{3}$ et ensuite, la basse montera de semi-ton sur le ton principal ou à la cinquieme du ton on donnera d'abord $\frac{6}{4}$ ensuite $\frac{5}{3\flat}$





On le peut encore en portant la basse à la quatrieme du ton, tandis que les parties feront $\frac{6\flat}{5}$, la basse ensuite montera d'un ton accompagné de $\frac{5}{3}$ et d'un semi ton qui deviendra tonique.

Pour moduler à la septieme mineure, on altere dans la basse la sixieme, par un ♯ ou un ♮ et les parties font $\frac{6}{\substack{5 \\ 3}}$; ensuite la basse montera sur la tonique par un semi ton.



On le peut faire encore en mettant dans les parties après l'accord parfait, la sixte majeure et la tierce.

On le peut aussi en portant la basse à la troisieme du ton et faisant une liaison sur laquelle les parties feront $\frac{6}{\substack{4\sharp \\ 2}}$.



2me. PARTIE.

DU CONTREPOINT.

DU CONTREPOINT À DEUX PARTIES.

En commençant une composition, la premiere note doit etre consonnance parfaite; elle doit finir également et jamais par une consonnance imparfaite. Dans les dispositions à deux voix, il faut terminer en octave; la raison en est que les consonnances imparfaites manquent du dégré de perfection nécessaire pour commencer et pour finir; mais dans le cours de la composition, il faut plutôt se servir des consonnances imparfaites que des autres, parcequ'elles sont plus harmoniques: si l'on faisait une composition toute en consonnances parfaites, on en tirerait très peu d'harmonie, elle paraitrait entierement vide d'effet.

Avant de commencer à tracer des leçons, il faut avertir l'éleve que le contrepoint ou la composition ne consiste pas seulement à employer des consonnances et des dissonances, ni à assembler des notes au hasard; mais il doit faire tout son possible pour rendre la leçon chantante et agréable: il ne faut pas non plus qu'il se rebute si le maître le tient longtemps sur la même basse; c'est un moyen plus sur de le perfectionner. Pour plus de développement, voyez la méthode de composition d'Albrechtsberger (2 V. in 8° chez Courcier.)

Du contrepoint simple

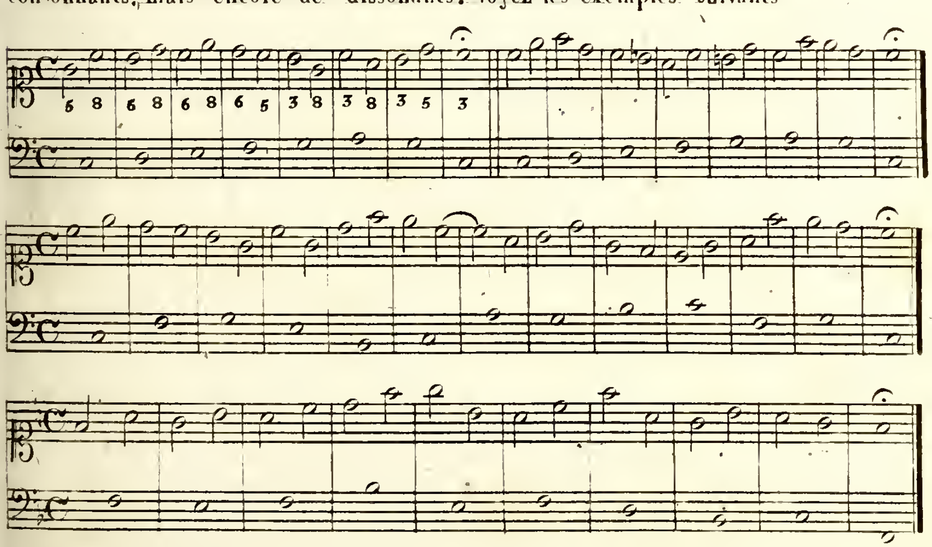
Ce contrepoint se compose de fi_ures toutes semblables mises l'une contre l'autre et comme les Anciens avaient coutume dans leurs compositions de mettre point contre point, les modernes ont aussi appelé cette espèce de contrepoint notes, contre notes.

Pour observer le mouvement contraire, on peut finir par une consonnance imparfaite. On peut aussi commencer par cette même espece de consonnance.

Après que l'éleve aura fait beaucoup de leçons sur ces basses et sur quelques autres semblables, il sera en état de passer au contrepoint composé.

Du contrepoint composé.

Il se forme des figures diverses et admet non seulement des intervalles consonnants; mais encore de dissonants. Voyez les exemples suivants



Il faut que l'éleve s'exerce beaucoup et longtemps à cette espece de contrepoint avant de passer plus avant s'il veut en tirer du profit. Comme on y admet aussi

des intervalles dissonants, il est nécessaire d'en faire l'explication.

Il est permis au compositeur d'employer en passant une note fausse, même de la valeur d'un quart de mesure, pourvu qu'elle soit entre deux notes consonnantes et par dégrés conjoints.

On peut terminer une mesure par cette espece de dissonance, pourvu qu'il se trouve une consonnance dans la note qui suit par dégré conjoint.

permis.

accords.

)) Note fausse qui monte d'un dégré et se trouve consonnante avec celle qui suit.

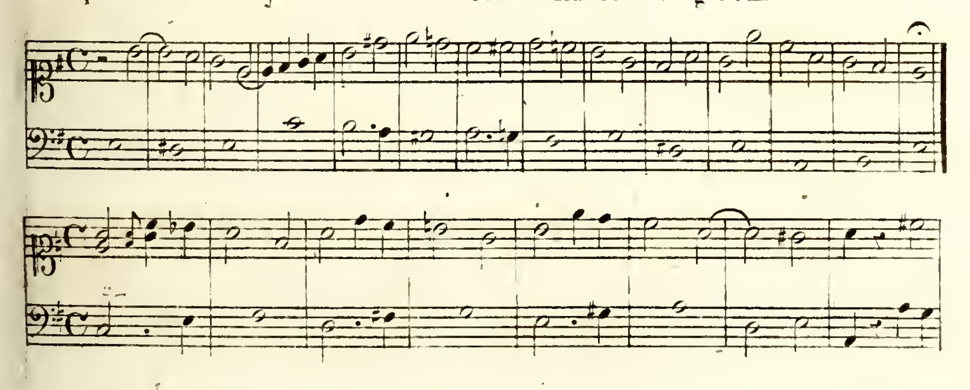
Il faut encore prendre garde a la diminution, parceque le quart de mesure ne sauve ni deux quintes, ni deux octaves.



Dans ce même cas, la demi mesure ne peut sauver ni les deux octaves, ni les deux quintes, dans les parties fortes de la mesure.

Les exemples suivants sont destinés à servir de modeles pour ce genre de composition.

Lorsque l'on aura fait un long usage de ces contrepoints, il sera temps de passer aux dissonances liées. Voyez pour les principes, ce que nous avons dit précédemment sur l'emploi de ces intervalles et pour modeles consultez les exemples suivants. Voyez aussi la méthode d'Albrechtsberger. _




8
4
5
3
5
8
♮ 7
♯ 3



DU CONTREPOINT À TROIS PARTIES

Pour cette espece de contrepoint, il faut que le compositeur se restreigne dans la maniere de faire chanter les parties : il ne peut pas se servir également de celle qu'il a employée à deux lorsqu'il veut en introduire une troisieme. Il faut donc qu'il s'attache à trouver une nouvelle forme de chant, qu'il renonce à beaucoup de petits agréments et qu'il suive attentivement les regles que je vais lui tracer pour sa conduite, savoir; 1° la distance qu'il faut mettre entre les parties: 2° l'accompagnement des consonnances; 3° l'accompagnement des dissonances avec les consonnances: 4° l'accompagnement des dissonances avec d'autres dissonances: 5° la nécessité de résoudre les dissonances qui se trouvent entre les parties quand même elles formeraient consonnances avec la basse surtout lorsqu'elles sont en seconde ou en septieme.

De la distance qu'il faut mettre entre les parties.

Pour que les parties forment entr'elles une bonne harmonie il faut y mettre au moins la distance d'une seconde, d'une tierce, d'une quarte, d'une quinte, d'une sixte, d'une octave ou d'une septieme et d'une octave à la fin de la composition.

De l'accompagnement des consonnances.

La tierce s'accompagne de quinte $^{5}_{3}$, d'octave $^{8}_{3}$ ou de sixte $^{6}_{3}$. La quinte s'accompagne de sixte $^{6}_{5}$. L'octave ne doit pas s'accompagner de quinte sans nécessité et même sans obligation.

De l'accompagnement des dissonances.

La septieme s'accompagne de tierce $^{7}_{3}$ ou de neuvieme $^{9}_{7}$. La quarte de quinte $^{5}_{4}$ ou de neuvieme $^{9}_{4}$. La neuvieme de tierce $^{9}_{3}$, de septieme $^{9}_{7}$ ou de quarte $^{9}_{4}$.



Outre l'attention que le compositeur doit avoir à la distance et à l'accompagnement des consonnances et des dissonances, il est encore d'autres choses qu'il doit éviter pour rendre son harmonie bonne. 1° De ne pas faire mouvoir les trois parties ensemble. 2° De ne pas les faire marcher par quartes.



De la maniere de faire marcher les parties.

Il faut pour faire procéder convenablement les parties, que deux d'entr'elles marchent en tierce ou en sixte, tandis que la troisieme fait une tenue: elles peuvent aussi marcher toutes trois, mais par mouvement contraire ou oblique.





Mais ce qui réussit le mieux dans cette espece de contrepoint, c'est le mélange des différents mouvements, savoir; le mouvement oblique et contraire et le moins que l'on peut le mouvement direct. Il est bon aussi d'y introduire de temps en temps des dissonances.

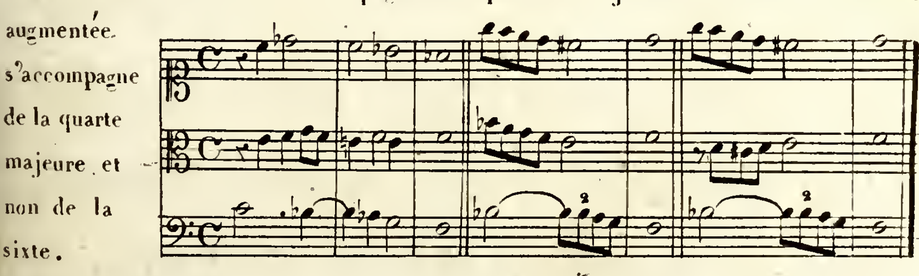


Maniere de disposer à trois parties la 4eme et la 2eme

La quarte mineure s'accompagne de seconde et jamais de sixte. La quarte majeure ou triton s'accompagne de seconde ou de sixte: quand il y a plusieurs $\frac{4}{2}$, on les dispose comme on voit ci dessous.



La seconde mineure s'accompagne de quarte et jamais de sixte. La seconde augmentée s'accompagne de la quarte majeure et non de la sixte.



Maniere de disposer la seconde résolue sur le triton.

Avec la seconde on doit mettre la quarte et avec le triton la sixte; quelquefois aussi le triton s'accompagne de tierce mineure.



Après que l'éleve se sera bien mis dans la tète toutes ces petites regles, je serais d'avis qu'il s'attachât à disposer sur des thèmes qui lui seront donnés par son maître et qu'il remplît beaucoup de leçons sur chaque thème, (dans les diverses especes de contrepoints à trois voix.) Voy: Albrechtsberger



Je pourrais donner un plus grand nombre d'exemples; mais ce serait grossir le volume sans utilité: j'aime mieux laisser à la discrétion du maître les nouveaux thèmes qu'il voudra donner à l'élève ou ceux que celui-ci pourra choisir dans de bons auteurs, s'il travaille sans maître afin de s'exercer longtemps à cette étude; quand il s'y sera perfectionné, il pourra passer aux dispositions à quatre parties.

DU CONTREPOINT A QUATRE PARTIES

Lorsque le compositeur voudra employer une quatrième partie pour que sa composition soit d'une harmonie correcte et agréable, il faut 1° que la basse soit bien faite, c'est-à-dire, d'un bon chant. 2° Il ne faut pas doubler les parties sans nécessité. 3° Il est bon que les parties soient rapprochées entre elles le plus près qu'il est possible; mais dans le cas où l'on aurait à faire la réponse à quelque sujet, (ce qui arrive dans les morceaux de contrepoint et de fugue,) ou pour la beauté du chant, il lui est permis alors de les éloigner. 4° Il ne faut pas faire d'unissons. 5° Quand les parties formeront dissonances entr'elles, il faut que ces dissonances soient sauvées, quoiqu'elles fassent consonnance avec la basse, surtout lorsqu'elles forment seconde ou septième.

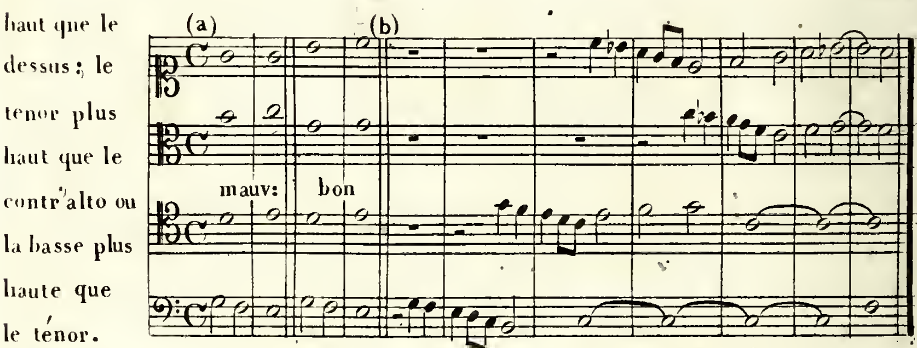
De l'accompagnement des consonnances.

Je n'ai pas grand'chose à dire sur l'accompagnement des consonnances; j'avertirai seulement de ne pas préférer l'octave à toute autre; mais de ne s'en servir au contraire dans les dispositions à quatre parties, que quand on n'a pas autre chose à mettre.

A l'égard de la manière de chanter, le compositeur fera bien d'être plus sobre de diminutions dans la composition à quatre, qu'il ne le serait dans celle à trois; cependant, lorsqu'il saura bien disposer les parties, il peut les faire badiner comme il voudra, ainsi qu'il sera dit en parlant du contrepoint fleuri. (p. 91.

De la situation des quatre parties.

La partie la plus basse porte son nom avec elle et c'est cette basse qui fait la partie fondamentale. Au dessus, vient le tenor (ou taille). Puis, le contr'alto, (haute contre) et enfin le dessus. Il faut bien prendre garde à ne pas changer leur situation sans nécessité : comme par exemple de ne pas mettre le contr'alto plus haut que le dessus; le tenor plus haut que le contr'alto ou la basse plus haute que le ténor.



L'exemple (b) va bien, quoique le contralto soit placé plus haut que le dessus pendant quelques notes; d'où il faut conclure que le compositeur a liberté de transposer ainsi les parties pour quelques mesures pourvu qu'il y ait la nécessité de répondre à quelque sujet ou pour ne pas nuire à la partie chantante.

Il faut cependant faire attention, quand on a quelques raisons de mettre le tenor au dessous de la basse, qu'alors ce tenor doit faire lui même la partie de basse et suivre les mêmes regles; autrement la composition serait mauvaise.



Le premier exemple va bien parceque le tenor fait la basse.

Le second ne va pas bien parceque le premier sol du tenor est à une quarte au dessous de la basse.

Ce même exemple, dans le cas où le compositeur ne voudrait pas on ne



pourrait pas changer la disposition des parties, pourrait encore s'arranger en mettant une autre partie fondamentale.

Quand on veut transposer les parties, le ténor se change en dessus et le dessus en ténor.

De l'accompagnement des dissonances.

La septieme s'accompagne de tierce et quinte $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ ou en redoublant la tierce $\begin{smallmatrix}7\\3\\3\end{smallmatrix}$ ou avec la neuvieme $\begin{smallmatrix}9\\7\\3\end{smallmatrix}$.

La quarte s'accompagne de quinte et octave $\begin{smallmatrix}8\\5\\4\end{smallmatrix}$ ou de neuvieme $\begin{smallmatrix}9\\5\\4\end{smallmatrix}$.

La neuvieme s'accompagne de tierce et quinte $\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix}$ ou de quarte et quinte $\begin{smallmatrix}9\\5\\4\end{smallmatrix}$ ou de septieme et tierce $\begin{smallmatrix}9\\7\\3\end{smallmatrix}$.





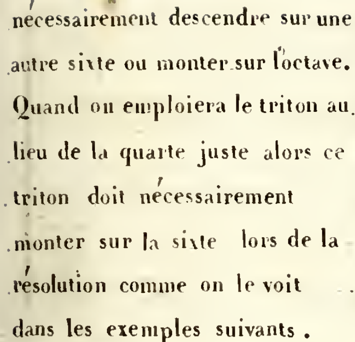
Exceptions sur la septieme résolue en sixte et la quarte résolue en tierce.

Ces dissonances se peuvent encore accompagner de la note de leur résolution, comme par exemple accompagner la septieme de la sixte et la quarte de la tierce; mais alors il faut que les parties soient disposées à la distance observée dans les exemples suivants et si le compositeur veut accompagner la quarte de la 9me il faut joindre la tierce à ces deux dissonances.



Maniere de disposer la $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ et la $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$#

L'accompagnement de la seconde que l'on emploie sur la liaison de la partie grave, est la $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ avec cette différence que la seconde et la quarte (si elle est juste) dans la résolution que fait la basse peuvent rester en tenues, de maniere que la seconde devienne tierce et que la quarte devienne quinte; mais la sixte doit


nécessairement descendre sur une autre sixte ou monter sur l'octave. Quand on emploiera le triton au lieu de la quarte juste alors ce triton doit nécessairement monter sur la sixte lors de la résolution comme on le voit dans les exemples suivants.



Maniere de disposer plusieurs liaisons.

Lorsque la basse monte de quarte et descend de tierce, on dispose les parties comme ci après.

Le même mouvement accompagné de $\begin{smallmatrix}9\\5\\4\end{smallmatrix}$ suivi de $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$.

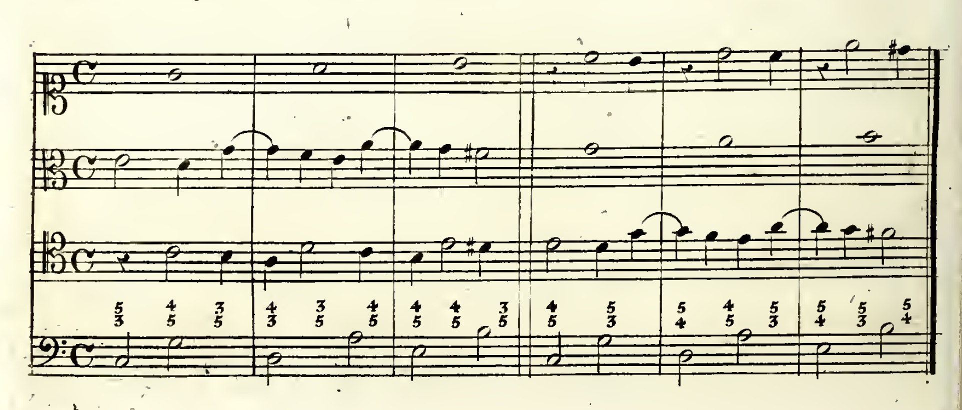
Le dieze qui dans l'exemple ci dessus rend superflue la quinte de fa et celle du sol fait un très bon effet à l'oreille, en ce qu'il fait pressentir la modulation; mais le dieze dans cet exemple est encore plus agréable parcequ'il a fait sur le contralto une fausse quinte qui se résout en tierce majeure.



Exemple de la maniere de disposer les parties dans un mouvement où la basse monte de quinte et descend de quarte. Ici, les tierces sont arbitraires excepté la derniere qui doit toujours être majeure.



Autre exemple avec $\frac{5}{4}$ résolues en $\frac{5}{3}$.



Autre exemple avec la tierce d'abord majeure et ensuite mineure.

Triton résolu dans les parties.

Exemple pour disposer un mouvement qui descend de tierce et monte de seconde.

Mêmes exemples, l'un avec $\frac{9}{4}$ suivies de $\frac{8}{3}$ et l'autre plus figuré.





Maniere de disposer la septieme résolue sur la tierce .



Autres avec les fausses quintes résolues sur le triton entre les parties .

Maniere de disposer le mouvement qui monte de quinte et ensuite de seconde.



Autre exemple accompagné seulement de quinte et tierce $\frac{5}{3}$.



Maniere de disposer le triton et la seconde superflue sans préparation.



Maniere de disposer les septiemes diminuées et le triton avec tierce mineure (qui n'est qu'un renversement du même accord.)

Le triton avec tierce mineure appartient toujours à la quatrieme du ton et la septieme diminuée à la septieme du ton (ou note sensible) On peut employer l'un et l'autre sans préparation; mais par dégrés conjoints et seulement dans les tons mineurs (la condition des dégrés conjoints n'est pas même essentielle.)

Quelques uns mettent la tierce avec la septieme diminuée; mais elle n'y va pas si bien et offre un peu de dureté. Cependant si le compositeur a quelques sentiments à exprimer, il peut se servir de la tierce.



Autres exemples de la 7e diminuée avec le seul accompagnement de fausse quinte.



L'accompagnement du second exemple ne me plait pas à cause de la dureté du fa dieze. Nous devons conclure de ces exemples, que la note qui prend un dieze, toutes les fois que la précédente a la tierce mineure, sera mieux accompagnée par la seule septieme diminuée avec fausse quinte $^{7}_{\flat}$.

Maniere de disposer les notes qui prennent un dieze (ou une marche chromatique de basse en montant) lorsque le mode est en tierce majeure.



Maniere de disposer la fausse quinte qui descend sur le triton.



L'étudiant doit s'exercer longtemps sur les cinq especes du contrepoint simple à quatre parties; savoir, le contrepoint de notes contre notes, celui de deux ou trois notes contre une, celui de quatre ou six contre une, celui des dissonances, enfin le contrepoint fleuri. Voyez, pour les modèles de ce genre de contrepoint, la méthode élémentaire d'Albrechtsberg

DES IMITATIONS .

Après que l'élève se sera longtemps exercé dans le contrepoint proprement dit, il fera bien de s'occuper d'une autre étude; et comme la beauté de la composition ne se borne pas à savoir bien disposer les parties sur la basse, ni à l'enrichir de consonnances et de dissonances; il est bon de lui faire connaître certaines réponses nommées imitations qu'on est en usage d'employer dans la musique et qui répandent de la beauté, de l'agrément et de l'art sur les compositions.

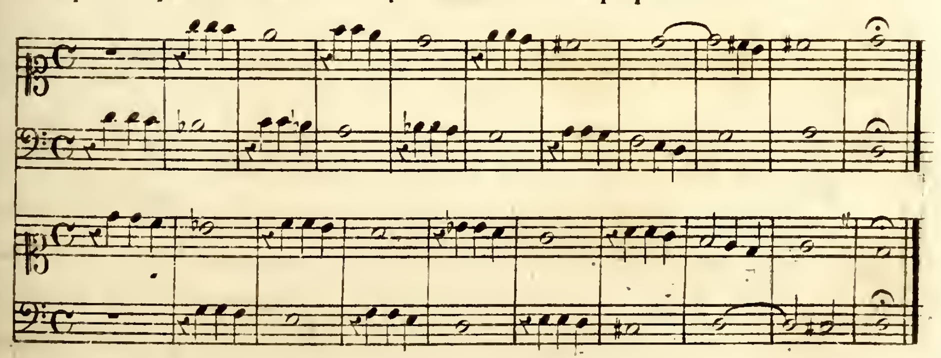
L'imitation dans le contrepoint, consiste à répondre ou à répéter quelque temps après ce qu'une des parties a déja dit: cette réponse peut se prendre à l'unisson, à la 2e, à la 3e, jusqu'à l'octave en dessus ou en dessous, selon la volonté du compositeur. Mais lorsqu'il voudra bien faire sentir le charme de cette imitation, il la fera à l'unisson, à la quarte, à la quinte ou à l'octave, en dessus ou en dessous.

Pour l'imitation à la tierce et à la sixte, le compositeur fera bien de s'en peu servir, parcequ'elle est moins sensible à l'oreille que les autres; cependant nous l'employerons également par la suite dans le contrepoint composé avec obligation.

L'imitation se divise en trois sortes; la réelle, celle par canon et celle par contrepoint

La réelle se prend à la quarte et à la quinte; mais quoique cette imitation réponde à toutes les notes, elle ne répond pas toujours par intervalles semblables: ainsi que nous le dirons dans le temps.

Celle par canon se prend à l'unisson, à la quarte, à la quinte et à l'octave et doit répondre par intervalles de tons et de semi tons semblables à ceux de la proposition; nous en parlerons également en son lieu. L'imitation par contrepoint se prend à la deuxieme, à la quarte et à la quinte; mais elle n'oblige le compositeur qu'à observer les cordes du ton et à répondre par intervalles semblables, sans être forcé de répondre par tons et semi tons pareils à ceux de la proposition.



L'imitation à la deuxieme fait très bien quand elle est voisine surtout dans les mouvements lents.



Cette imitation peut se faire à la septieme en dessous.



Du contrepoint composé avec obligation.
à deux parties.

Quoique ce contrepoint exige beaucoup d'art, il n'y a point de regles néanmoins pour le faciliter: sa facture dépend uniquement de l'habileté du compositeur; cependant celui à deux parties exige peu d'efforts puisqu'il n'y a pas autre chose à faire, sinon 1° sur un sujet de plainchant de trouver un petit motif agréable et dans la seconde moitié du sujet répondre à l'unisson, à la deuxieme, troisieme, jusqu'à l'octave avec la liberté de changer la valeur des notes, c'est-à-dire de les accourcir ou de les allonger. 2° En faveur de la nécessité de répondre, on peut varier l'accompagnement des consonnances, c'est à dire au lieu de $\frac{5}{3}$ donner $\frac{6}{3}$ et réciproquement selon le besoin du compositeur. 3° La composition peut se commencer sur la tierce et se terminer de même comme dans les exemples suivants.

N. B. Les points couronnés 𝄐 placés sur les Ré de la partie aigue dans le premier exemple, signifient la fin de la proposition et la fin de la réponse.

proposition. réponse à l'unisson.


prop:
rép: à la 2e en dessus.
prop:
rép: à la 3e.
prop:
rép: à la 4e en dessus.
prop:
rép: a la 5e en dessus.
prop:
rép: à la 6e.
prop:
rép: à la 7e en dessus.
prop:
rép: à la 2e en dessous.
prop:
rép: à la 3e en dessus.



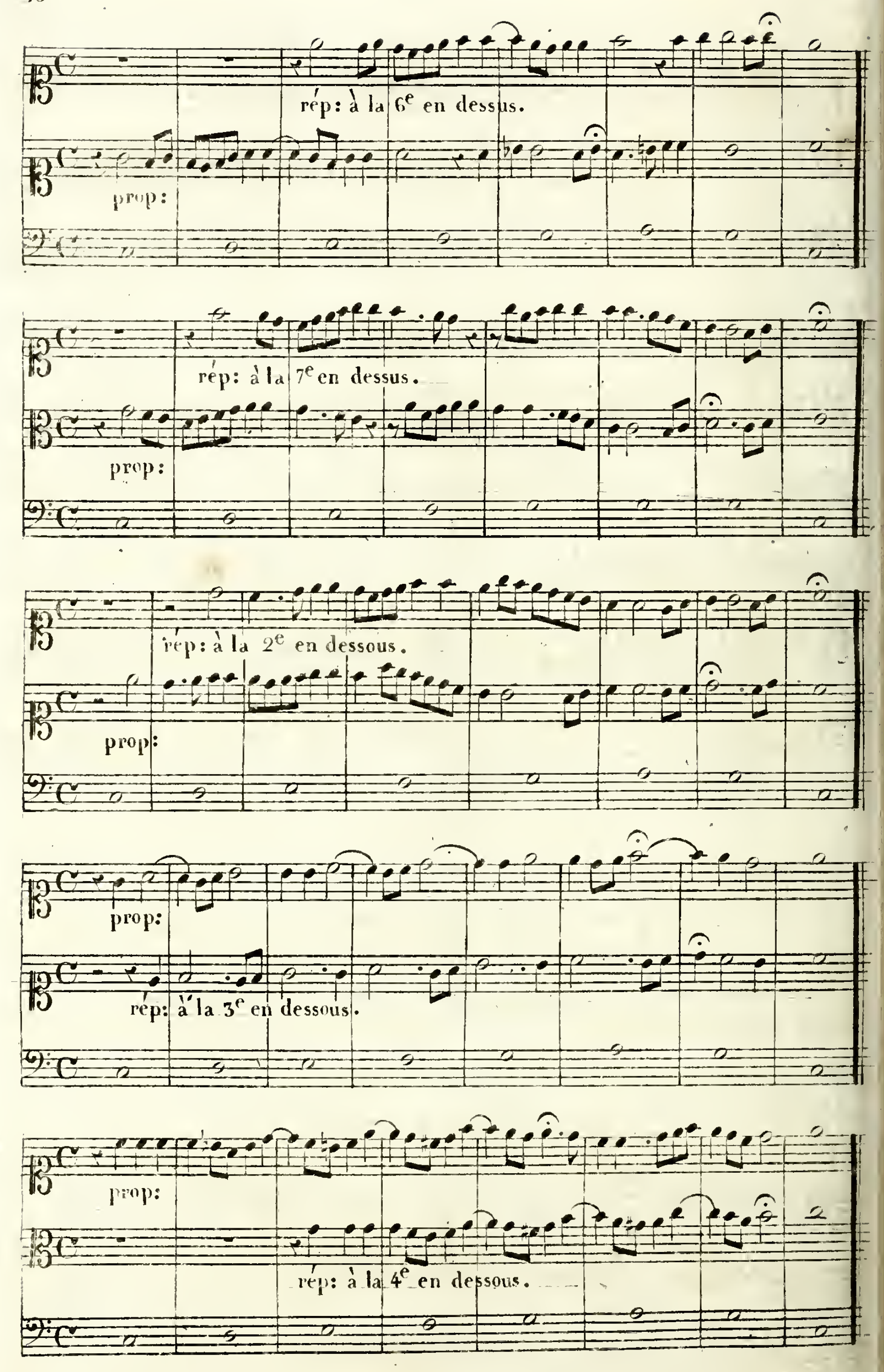
Du contrepoint composé avec obligation à trois parties.

La composition de ce contrepoint se rapproche beaucoup de celle du canon obligé; parcequ'il oblige et contraint le compositeur de répondre à la proposition faite à l'unisson, seconde, tierce, quarte, quinte, sixte et septieme, sur un sujet de plainchant immuable; mais non pas néanmoins comme on l'a fait à deux parties, où c'est la même partie qui fait la demande et la réponse.

Dans cette espece de contrepoint, le compositeur jouit de toutes les mêmes libertés qui lui ont été accordées dans celui à deux parties. Il faut donc prendre un sujet de plainchant sur lequel l'une des parties doit faire la proposition et l'autre la réponse, avec les mêmes gradations, la même marche, qu'a suivi la proposition. Nous ne l'appelons pas canon, parceque dans ce contrepoint on n'est pas obligé de répondre par les mêmes intervalles de tons et de semi tons, semblables à ceux de la proposition. On pourrait toutefois donner ce nom à celui qui est à l'unisson, à la quarte ou à la quinte; parceque la réponse de ceux

la est tout à fait semblable à celle du canon; on ne pourrait pas même faire autrement quand on le voudrait, ainsi qu'on peut le voir dans les exemples suivants.




rép: à la 6e en dessus.
prop:
rép: à la 7e en dessus.
prop:
rép: à la 2e en dessous.
prop:
prop:
rép: à la 3e en dessous.
prop:
rép: à la 4e en dessous.

prop:

rép: à la 5e en dessous.

prop:

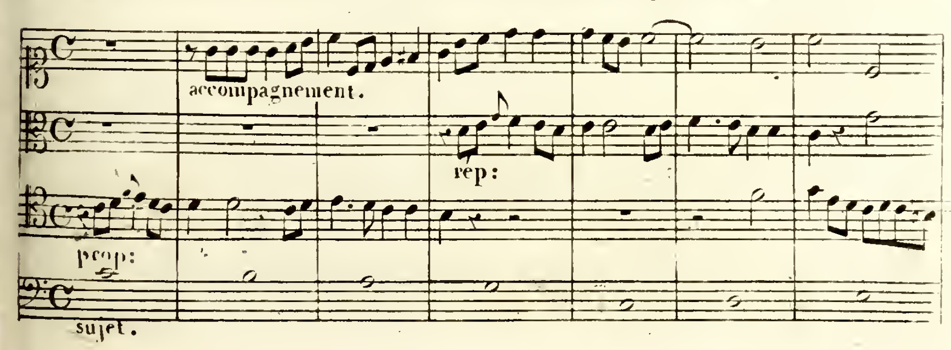
rép: à la 6e en dessous.

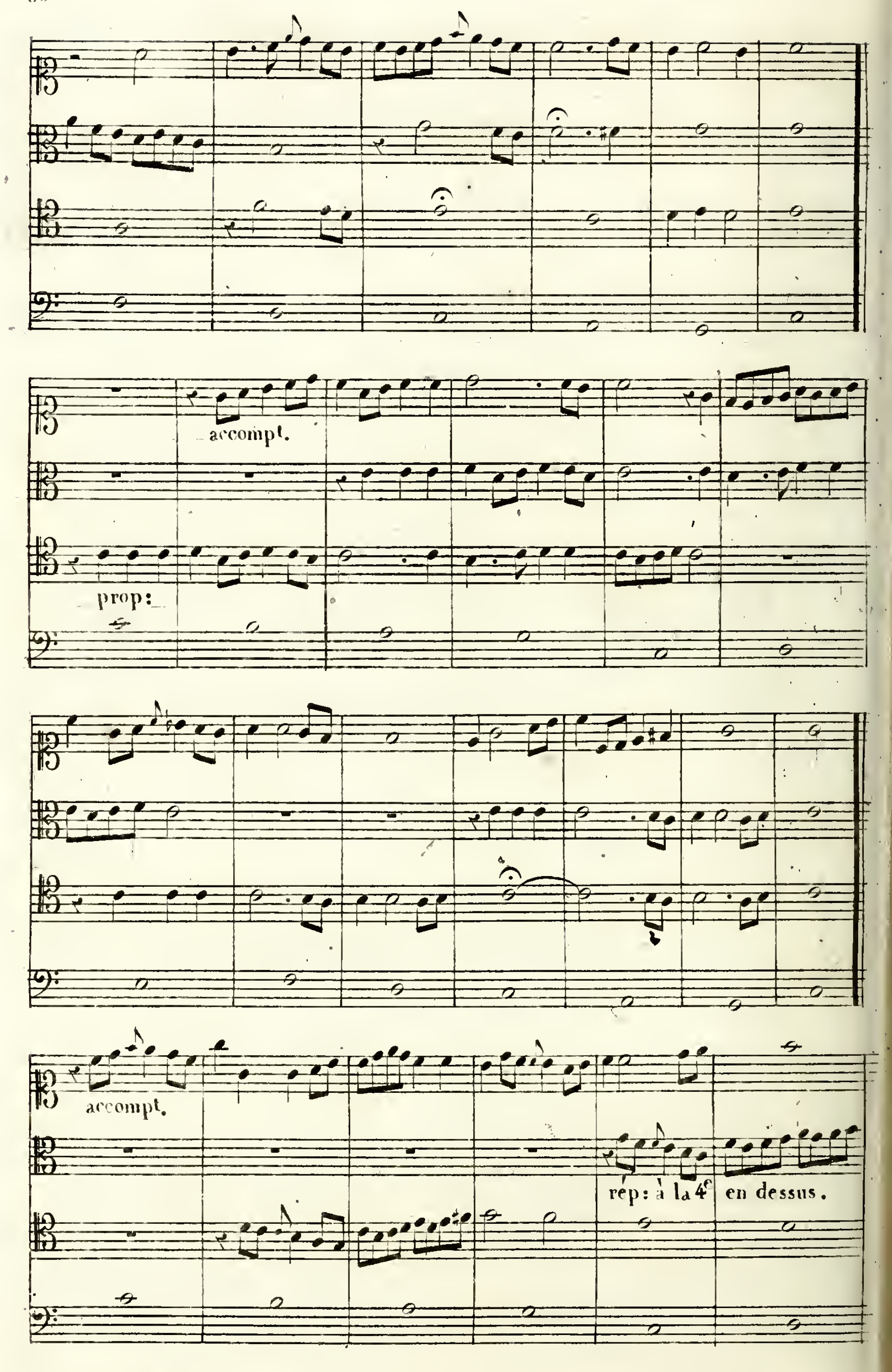
prop:

rép: à la 7e en dessous.

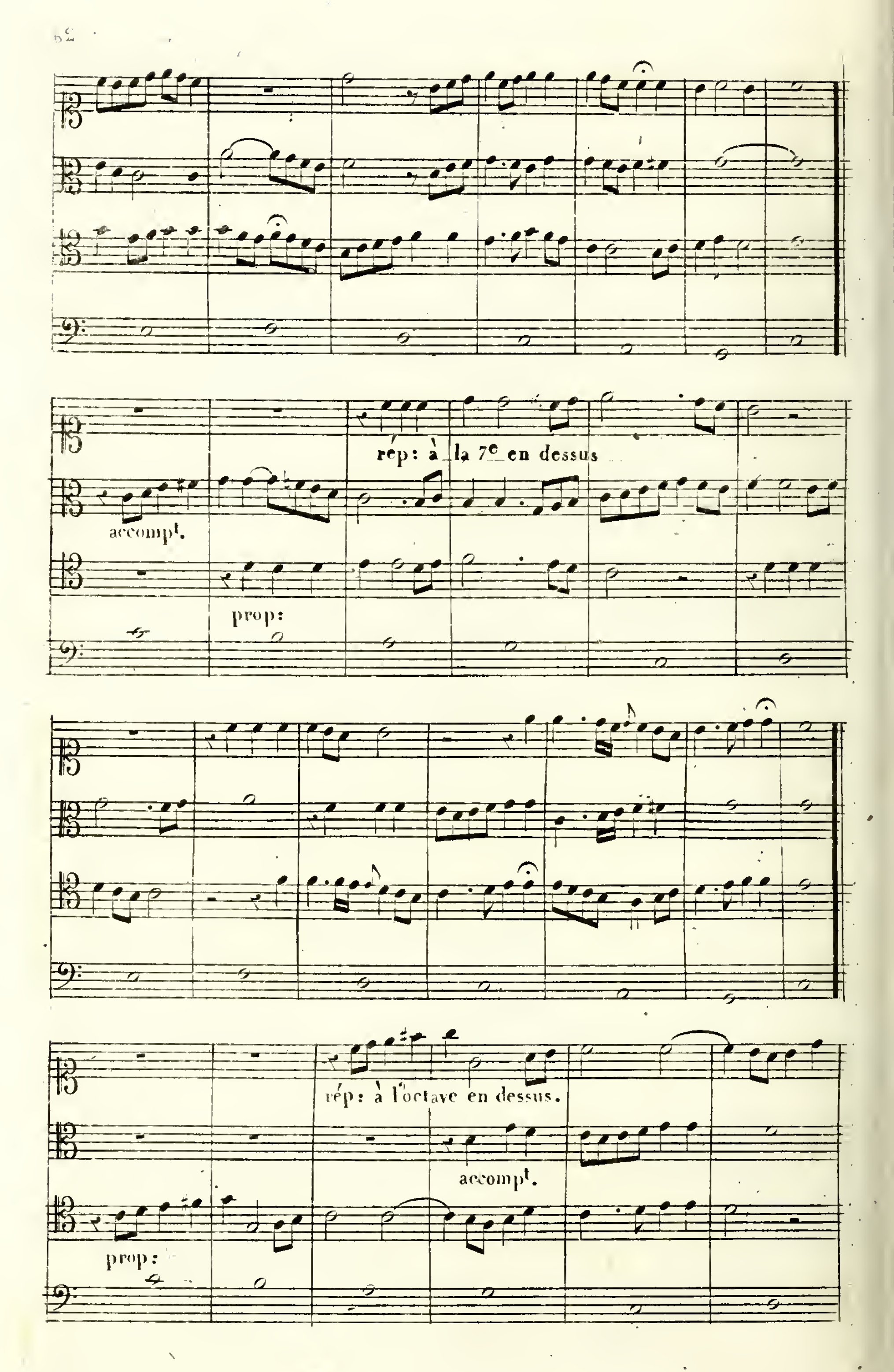
Du contrepoint composé avec obligation à quatre parties.

Ce contrepoint, quand on veut le faire avec une exactitude aussi rigoureuse qu'il le faudrait, est véritablement un peu difficile, mais, pour le faciliter, j'ai songé à une autre maniere, c'est de faire à l'une des parties la proposition, à l'autre la réponse, et à la troisieme une simple partie d'accompagnement, sans l'obliger à aucune réponse comme on le voit dans les exemples suivants. Il n'y a pas de regles particulieres à indiquer pour cette espece de contrepoint elles sont les mêmes que pour celui à trois.




accompt.
prop:
accompt.
rép: à la 4e en dessus.


rép: à l'octave en dessus avec le tenore.
rép: à la 5e. en dessus.
prop:
accompt.
rép: à la 6e. en dessus.
prop:


rép: à la 7e en dessus
accompt.
prop:
rép: à l'octave en dessus.
accompt.
prop:



accompt.

prop

rép: à la 2e en dessous.

accompt.

prop:

rép: à la 3e en dessous


prop:
rép: à la 4e en dessous
accompt.
prop:
accomp:
rép: à la 5e en dessous



prop:

accompt:

rép: à la 6e en dessous

prop:

accompt:

rep: à la 7e en dessous



prop:

accompt:

_rép: à l'octave_en_dessous_

DU CONTREPOINT DOUBLE.

Le contrepoint double est la méthode qui enseigne à renverser les parties c'est-à-dire à mettre la partie aigue au grave et la partie grave à l'aigu et pour savoir transporter le sujet à la seconde, à la quarte, à la quinte et à l'octave en dessus; dans la pratique on néglige ordinairement les renversements à la tierce, la sixte et la septieme; parceque ces renversements feraient un mauvais effet en s'éloignant trop des cordes naturelles du ton de la composition.

1 Pour faire cette espece de contrepoint, il faut que le compositeur forme un sujet de plainchant ou de notes graves bien distinct du contrepoint.

2 Il ne peut se servir de toutes les especes de consonnances et de dissonances; parcequ'elles ne seraient pas toutes bonnes dans le renversement.

3 Il faut que la partie du contrepoint outre sa disposition réguliere qui consiste à procéder par dégrés par mouvement contraire et par intervalles légitimes, autant qu'il sera possible, soit encore très modérée sur la diminution (la multiplicité des notes) en se rappelant toujours que la partie du contrepoint doit servir aussi de partie fondamentale: et afin de faire comprendre toutes ces choses avec facilité, je trace pour toute espece de renversement deux rangées de nombres l'un sur l'autre: ceux de dessus démontrent les consonnances et dissonances et ceux de dessous doivent aider au compositeur à distinguer avec moins de peine de quelle maniere ils se correspondent dans le renversement du sujet.

Voulant donc renverser le sujet à la seconde en dessus, il faut que le compositeur fasse un contrepoint dans lequel il s'abstienne de mettre la sixte et la septieme preparée et sauvée parcequ'en renversant les parties, l'une se change en l'autre, comme on le voit dans ces deux rangées de nombres.

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 10 . 11 . 12 . 13 . 14 . 15 .

12 . 11 . 10 . 9 . 8 . 7 . 6 . 5 . 4 . 3 . 2 . 1 . 2 . 3 . 4 .

Ainsi, lorsqu'on veut transporter le sujet à la seconde en dessus, il faut trouver le chiffre 2 dans la rangée supérieure auquel dans la rangée inférieure correspond l'autre chiffre 11. Ce qui fait connaître qu'en transportant le sujet à la seconde en dessus, on doit baisser le contrepoint d'une onzieme en dessous.

L'autre renversement nous sera ensuite toujours indiqué par le nombre qui sera mis sous l'unité, comme par exemple dans les deux rangées de chiffres, sous l'unité se trouve 12 dont l'autre renversement sera à la douzieme en dessous

et cette explication servira pour toutes les rangées de nombres de chaque renversement que j'aurai à donner.



Pour transporter le sujet à la quarte en dessus il faut abaisser le contrepoint d'une quinte comme nous le fait voir le chiffre 5 mis sous le 4 dans les deux rangées suivantes.

Dans l'autre renversement, la partie aigue se transporte au grave en descendant d'une octave, comme l'indique le chiffre 8 mis sous l'unité.

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 10 . 11 . 12 . 13 . 14 . 15 .

8 . 7 . 6 . 5 . 4 . 3 . 2 . 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 .

Voyez la méthode d'Albrechtsberger.

Par ces deux rangées de chiffres, nous pouvons voir que dans cette espece de contrepoint, le compositeur doit s'abstenir d'employer la quinte, parcequ'elle se trouverait être une quarte. Mais pourtant, toutes les fois que la quinte sera fausse, on peut s'en servir, parcequ'elle devient triton, et de même le triton devient fausse quinte.



Si l'on veut transporter le sujet à la quinte au dessus, il faut rabaisser le contrepoint d'une octave, comme l'indique le chiffre 8 mis sous le 5 dans les deux rangées ci dessous et dans l'autre renversement on transporte la partie aigue à la douzieme en dessous, comme le marque le chiffre 12 placé

sous l'unité.

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 10 . 11 . 12 . 13 . 14 . 15 .

12 . 11 . 10 . 9 . 8 . 7 . 6 . 5 . 4 . 3 . 2 . 1 . 2 . 3 . 4 .

Par ces deux ordres de chiffres le compositeur verra clairement qu'il ne peut se servir de la sixieme, ni de la liaison de septieme, parceque, dans le renversement, l'une se convertit en l'autre.





Si le compositeur veut transporter le sujet une octave au dessus du premier renversement du contrepoint, il doit abaisser celui-ci d'une octave et pour le second

d'une quinzieme, comme le font voir les deux rangées de nombres suivants.

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 10 . 11 . 12 . 13 . 14 . 15 .

15 . 14 . 13 . 12 . 11 . 10 . 9 . 8 . 7 . 6 . 5 . 4 . 3 . 2 . 1 .

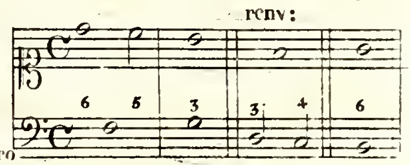
Dans cette espece de contrepoint, on ne peut se servir de la quinte, parcequ'en se renversant elle devient 11e (ce qui répond à la quarte) ainsi qu'on le voit dans les chiffres ci dessus, ni de la quarte avec ou sans liaison, parcequ'elle devient 12e ou quinte.

Exception.

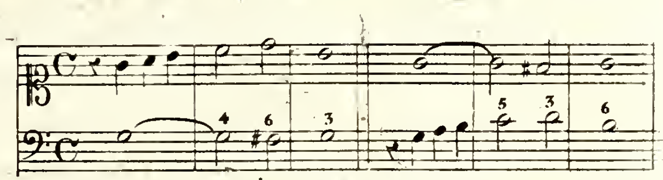
On peut très bien employer la fausse quinte et le triton, parceque l'une se change en l'autre.



Dans certains cas, la quinte et la quarte peuvent aussi se renverser, pourvu qu'elles marchent diatoniquement, comme dans l'exemple suivant. Elles feront bien surtout dans un mouvement allegro

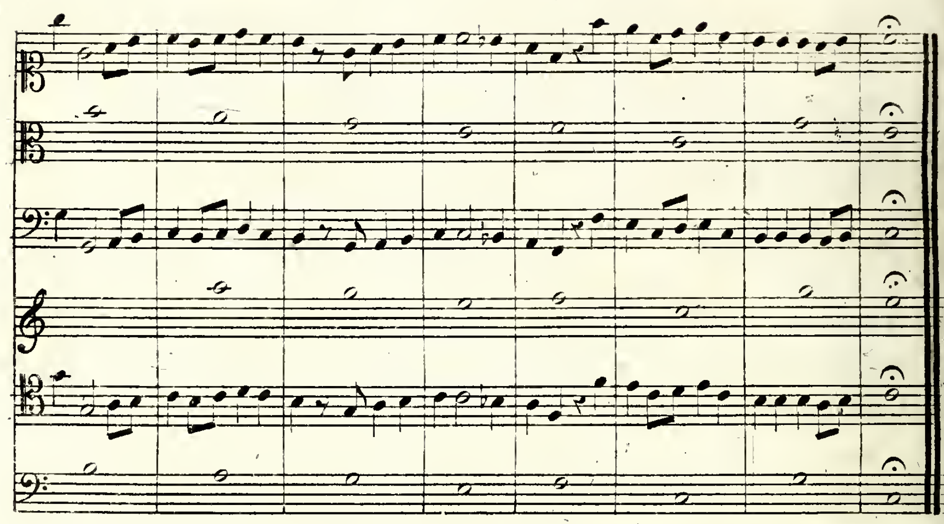


La quarte allant à la sixte sur la liaison de la basse peut aussi se renverser.



Ces exemples prouvent que la quinte peut quelquefois se renverser comme nous l'avons dit (Voyez pour le contrepoint transporté à l'octave.)





Ce contrepoint surpasse tous les autres en grace et en perfection, parceque dans ses renversements, il conserve très bien les cordes du ton.

DE LA FUGUE.

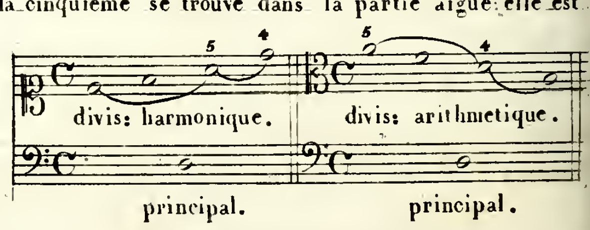
La fugue n'est autre chose qu'une composition faite avec art et de telle maniere que le trait de chant formé par une partie soit également formé par une autre ou par plusieurs; mais non pas depuis le commencement jusqu'à la fin, ni dans toutes les parties, ainsi qu'on le verra plus loin.

Avant de commencer à s'occuper des fugues, il faut que l'éleve sache ce que c'est que les tons diatoniques, combien il y en a, et quelle est leur division.

Par tons diatoniques on entend tous ceux qui ont la quinte juste naturellement c'est à dire sans l'adjonction d'un dieze ni d'un bémol. Ce sont donc ut ré mi fa sol. la: la corde si dont la quinte n'est pas juste naturellement n'y est pas comprise.



La division de ces tons est de deux sortes, harmonique et arithmétique. La division est harmonique quand la cinquieme se trouve dans la partie aigue: elle est arithmétique quand cette quinte passe à la partie grave et devient quarte.



Ainsi ces deux exemples font voir que ces tons diatoniques peuvent être déterminés à 12, savoir;

Ut, sol, 2; ré, la, 4; mi, si, 6; fa, ut, 8; sol, ré, 10, et la, mi, 12.



Par ces divisions chaque ton à deux mutations, l'authentique et la plagale: l'authentique procede de la division harmonique et la plagale de la division arithmétique. Voyez les exemples ci dessus.

La fugue se peut faire de deux manieres; avec la réplique réelle et la réplique par imitation. Celle avec la réplique réelle est beaucoup plus belle, parceque cette réplique se maintient dans la division de l'octave; au lieu que la réplique par imitation formant le nombre 9 excede les cordes de la proposition et participe à deux tons en formant deux différentes quintes comme on le verra en son lieu.

Ainsi pour faire une fugue avec réplique réelle, il faut que le compositeur choisisse une idée convenable dans la partie grave ou aigue: celle qui commence ou propose cette idée, s'appele guide ou dessein: celle qui répond se nomme conséquente. Si la fugue est à plusieurs parties, la premiere qui répond s'appele premiere conséquente, la seconde, seconde conséquente &c.

La réplique réelle se prend de la quarte ou de la quinte et il faut y répondre de la maniere suivante, savoir;

Si le dessein offre cette idée, ré, la, la conséquente doit répondre, la, ré.

Si le dessein dit la, ut, la conséquente doit dire mi, fa.

Dessein: ré, ut dieze la: réponse la, fa dieze, ré.

Dessein: la, si, ut dieze ré: réponse ré, fa, sol, la ou ré, fa, sol dieze, la.

Après que le compositeur sera en état de faire la réponse au dessein ou au sujet, il doit encore savoir que dans la fugue 1° il faut éviter les cadences 2° il faut moduler par les cordes les plus voisines; c'est-à-dire si la fugue est en mode mineur, les modulations doivent se faire à la 4e, à la 5e du ton également en mode mineur ou à la 5e, en mode majeur. Si la fugue est en majeur, les modulations se feront à la 5e et à la 4e du ton, mode majeur ou à la 3e et à la 6e, mode mineur.

Maniere d'intriguer une fugue

Pour réussir dans cette espece de composition qui exige de l'art, il faut premierement que le musicien choisisse un sujet ou dessein de quatre, cinq ou six mesures au plus (encore faut il qu'elles soient très rapides s'il passe quatre.) Il doit faire ensuite la réponse au sujet, laquelle se nomme conséquente. Sur cette réponse, l'autre partie doit proposer un nouveau motif d'imitation. Après avoir répondu au sujet, il faut figurer ou diminuer dans les parties l'imitation qui a été proposée et faire ensuite le renversement de la réponse du sujet.

On propose de nouveau, au dessus et au dessous du dessein quelqu'autre motif d'imitation, pour le figurer entre les parties, après le renversement de la réponse du sujet, c'est-à-dire du dessein, et pendant ce temps, l'autre partie propose quelqu'autre motif d'imitation afin qu'après le renversement ce motif soit figuré ou diminué et c'est avec cette imitation qu'on va faire cadence à la troisieme du ton. Après cette cadence, il faut que le compositeur se hâte de faire la stretta, ce qui est l'action de resserrer le sujet avec la réponse. Dans le cas où il ne pourrait pas suivre en entier le sujet, il n'importe: il peut même, à son gré raccourcir ou allonger les figures, c'est-à-dire faire des blanches pour les rondes ou le contraire &c. Mais la réponse doit se faire entiere; seulement le compositeur a la liberté d'en allonger ou raccourcir les figures en cas de nécessité, et dans ce cas aussi, il lui est permis dans le strette de varier les corps d'harmonie, c'est-à-dire les accords.

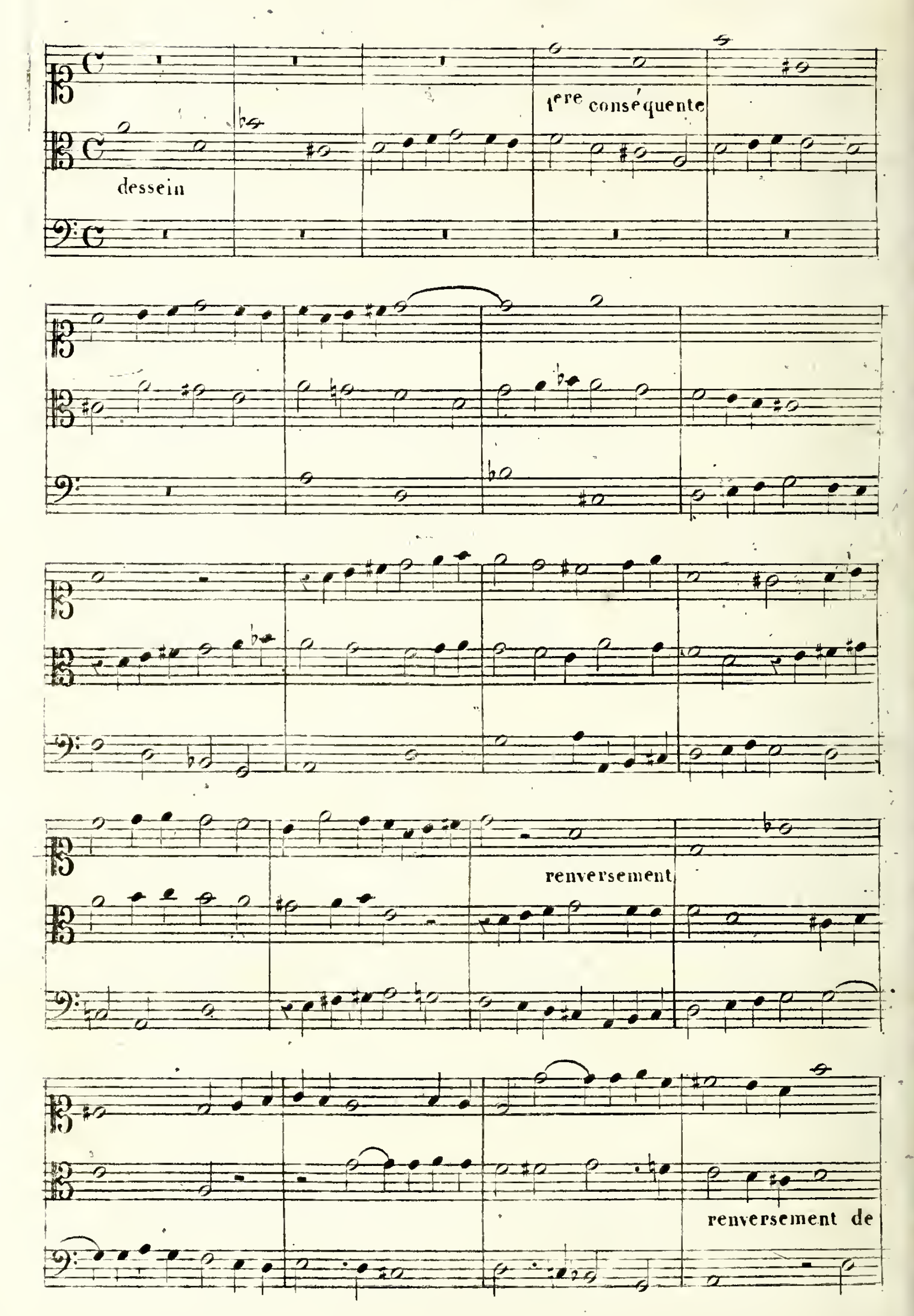
Par imitation, le compositeur peut employer l'unisson, la 4e, la 5e et l'octave en dessus ou en dessous et avec la réponse par contrepoint réel ou par canon, selon ce qui se rapporte le mieux à son objet: il suffit qu'il ne s'éloigne pas des regles ci dessus prescrites. Voyez la fugue à deux parties avec la réponse réelle.





- Voyez les modèles de Sala.

FUGUE A TROIS VOIX.





Dans cette fugue on n'a pas fait le renversement de la seconde, pour abréger.

FUGUE A QUATRE PARTIES



Dans cet exemple je n'ai indiqué que le motif; la maniere de l'intriguer est de même qu'à trois p

De la fugue avec réponse par imitation.

On emploie le plus ordinairement cette espece de fugue, quand le motif du dessein ne présente point un chant allant à la quarte ou à la quinte; ce que l'exemple fera mieux sentir.

Par conséquent on doit répondre à toutes les notes ou à la quarte ou à la quinte selon qu'il conviendra. L'intrigue de cette fugue est la même que celle avec réponse réelle: ainsi pour abréger et ne pas répeter la même chose, je ne donnerai dans l'exemple que la maniere de répondre.



Ou si le dessein dans son motif offre une forme de quinte (un chant allant à la quinte) et que la conséquente réponde également en quinte.

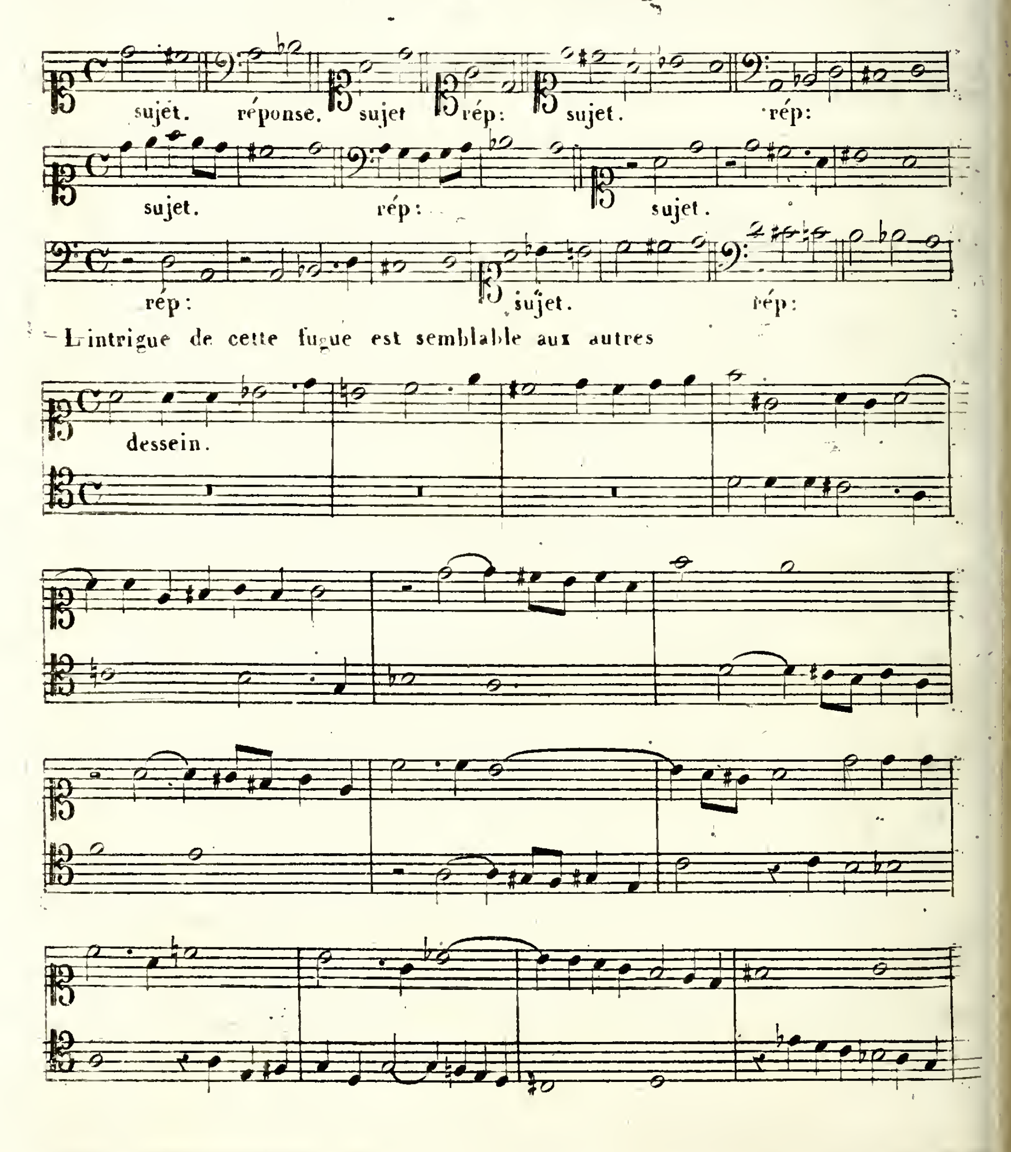


d'où l'on peut voir ainsi que de l'exemple précédent, que ce qui distingue la réponse par imitation de la premiere, c'est qu'elle module, au lieu que l'autre ne module pas. Cette maniere de fugue avec réponse par imitation toute à la quinte en dessous, n'est pas fort usitée et n'est pas non plus trop bonne.

Méthode pour bien fuguer avec la réponse par mouvement contraire.

Des trois mouvements, direct, contraire et oblique, le mouvement contraire est le plus estimé des musiciens. Ainsi, le compositeur qui veut déployer et faire briller tout son talent, fait quelquefois répondre par mouvement contraire la conséquente de son dessein; mais ce dessein alors doit être choisi avec un peu plus d'attention afin de pouvoir y faire une réponse de cette sorte.

Pour la forme que doit prendre la réponse à un dessein par mouvement contraire.





Pour exercer l'étudiant voyez différentes manieres de répondre à ce même motif dans les exemples suivants.



Pour abréger, je ne ferai pas d'exemple à trois et à quatre parties; il suffit qu'on sache bien faire une fugue avec une réponse réelle, on pourra la faire sans beaucoup de peine en mouvement contraire, puisqu'il n'y a de différence que dans la réponse.

MÉTHODE POUR COMPOSER LES CANONS.

On entend en musique par canon, les conséquentes qui suivent le dessein depuis le commencement jusqu'à la fin, dans la basse ou dans les parties et non seulement avec les mêmes sauts; mais par intervalles de tons et semi-tons semblables à ceux qui sont contenus dans le dessein.

On doit en conclure que ce genre de composition ne peut admettre de conséquentes que celles qui suivent le dessein à l'unisson, à la quatrieme, à la cinquieme et à l'octave.

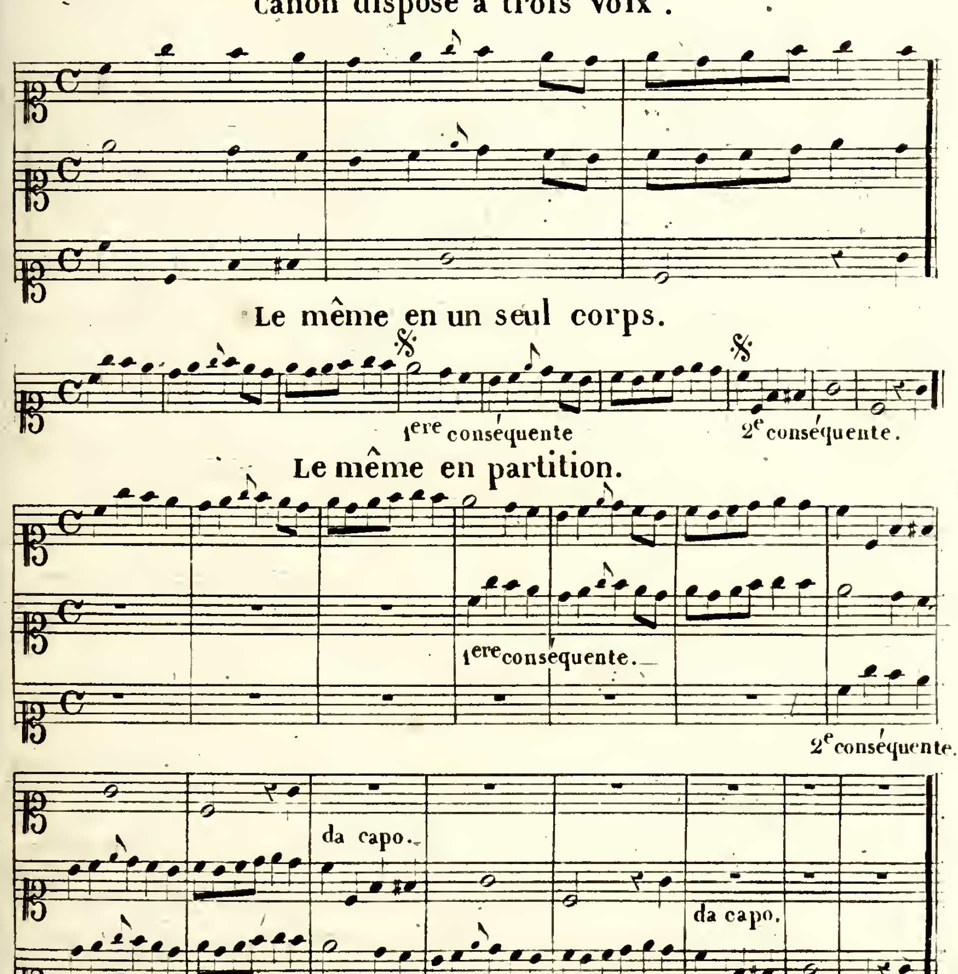
Les canons sont de deux sortes, avec et sans obligation ou libres: nous parlerons bientôt des premiers. On nomme les autres libres; parceque le compositeur peut y faire entrer à son gré toutes les consonnances et dissonances permises. Ils se divisent aussi en deux especes.

La premiere, lorsque le dessein et la conséquente après avoir fini leur chant, reviennent au commencement : la seconde, lorsque ces mêmes parties après avoir achevé s'arrêtent.

De la premiere espece, on n'en peut faire qu'à l'unisson; mais à autant de parties que l'on veut et avec la plus grande facilité au moyen de cette seule regle.

On dispose sur le papier, toutes les parties en autant de voix qu'on en veut donner au canon, de la même maniere qu'on dispose toute autre espece de composition; excepté que les clefs doivent être toutes semblables. Après cette disposition, on réduit toutes les parties en un seul corps, mettant ce signe 𝄋 à chacun des endroits, où les parties doivent entrer: de cette façon on aura un canon à l'unisson qu'on nomme aussi infini.

Canon disposé à trois voix.

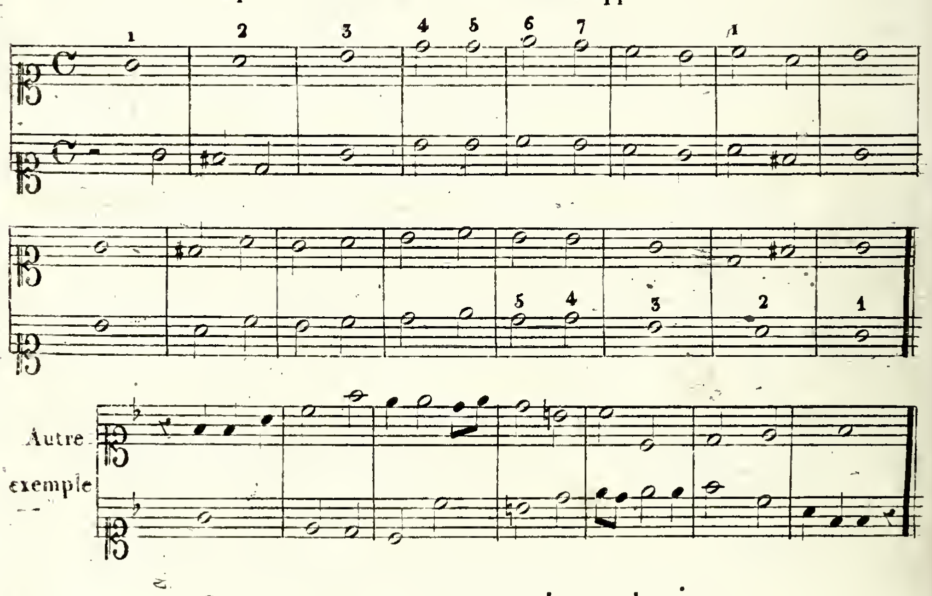


Pour ceux de la deuxieme espece, on peut en faire de même à l'unisson à plusieurs parties et à la quarte, à la cinquieme, ainsi qu'à l'octave à deux parties: on les compose de cette façon. On écrit d'abord sur le papier un motif à volonté pour servir de guide ou de dessein; on transcrit ensuite ce même motif dans la partie nommée conséquente à l'unisson, à la quarte, à la quinte ou à l'octave, selon la fantaisie du compositeur, et pendant que la conséquente répete ce motif, le dessein en propose un autre qui sera de même répeté par la conséquente: ce qu'on peut prolonger autant que l'on veut. A la fin cependant, il faut que le dessein ait quelques notes de plus, pour que les parties terminent ensemble le morceau.




Autre
à la 5e
en dessous
Autre à
la quarte.
dessein
conséquente
Autre
à l'octave.

Dans la classe de ces canons, on fait encore entrer le canon en écrevisse, ainsi nommé, parceque les parties cheminent comme les écrevisses, c'est-à-dire l'une du commencement à la fin et l'autre à reculons, de la fin au commencement. Ce canon doit être une composition très simple, qui se forme à l'unisson de toutes consonnances sans liaisons et dont toutes les notes doivent porter harmonie. On le fait à deux parties comme dans l'exemple suivant. Les chiffres servent pour la facilité de ceux qui voudront en observer les rapports.



Canon par mouvement contraire.

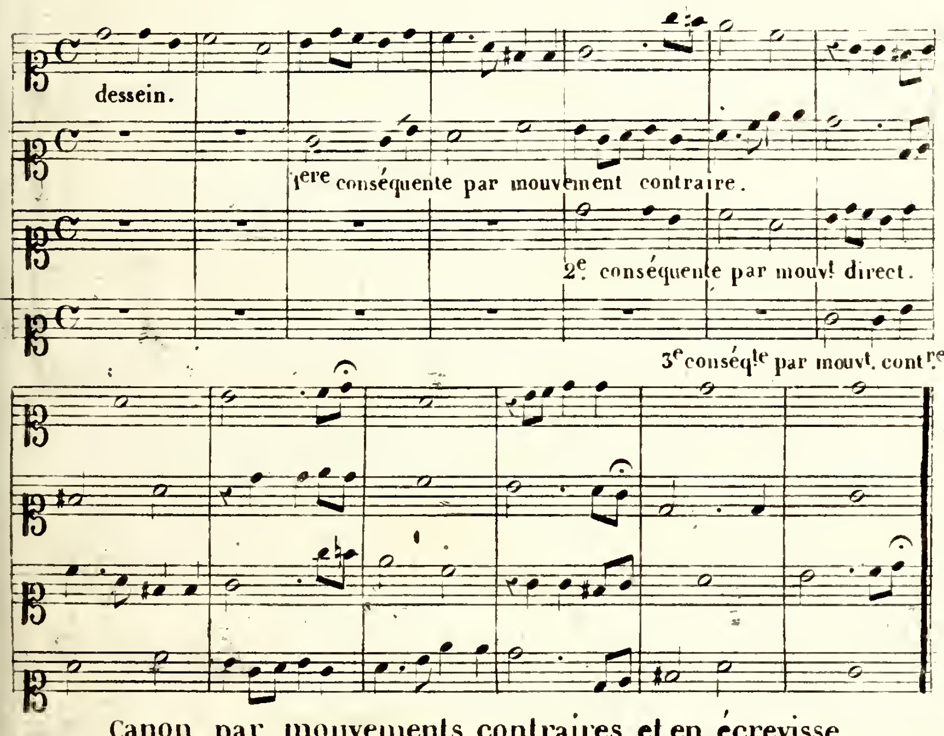


On peut quelquefois dans la réponse d'un canon employer des notes plus longues ou plus courtes, il suffit d'observer les intervalles des mouvements dans les tons et semi-tons. J'en excepte le canon infini, qui doit être absolument semblable jusque dans les pauses.

Méthode pour composer les canons avec obligation.

Les canons avec obligation ont été considérés de différentes manieres et pour être bien faits, exigent beaucoup de travail et d'étude de la part du compositeur. Ce sont ceux qui procedent par des mouvements contraires, mêlés avec quelques mouvements directs ou semblables; d'autres par mouvements contraires et en écrevisse, d'autres qui se renversent et dans lesquels on fait entrer quelques consonnances et liaisons; mais non pas toutes; d'autres avec quelques sujets de plainchant. Enfin, le compositeur qui aura une parfaite connaissance de toutes les marches indiquées jusqu'ici, pourra encore en imaginer d'autres à sa fantaisie.

Canon avec mouvements contraires et semblables.



Canon par mouvements contraires et en écrevisse.

dessein.

2e conséquente par mouvt contraire.



Pour faire un canon qui puisse se renverser, il faut s'abstenir de quelques consonnances et liaisons comme il a été dit dans les renversements simples et avant de faire l'exemple, je tracerai deux rangées de chiffres où l'on verra qu'on ne peut se servir de la sixte et de la liaison de septieme; parceque l'une se change en l'autre dans le renversement.

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 10 . 11 . 12 . 13 . 14 . 15 .

12 . 11 . 10 . 9 . 8 . 7 . 6 . 5 . 4 . 3 . 2 . 1 . 2 . 3 . 4 .

Canon à l'octave en dessous.



Maintenant pour renverser ce canon, il faut transporter ce dessein à la 12e en dessous et la conséquente à l'octave en dessus, de cette maniere nous aurons un canon à la 12e en dessus.



On peut le renverser aussi d'une autre maniere en transportant le dessein à l'octave en dessous et la consequente à la 12e en dessus; nous aurons ainsi un canon à la 12e en dessus.

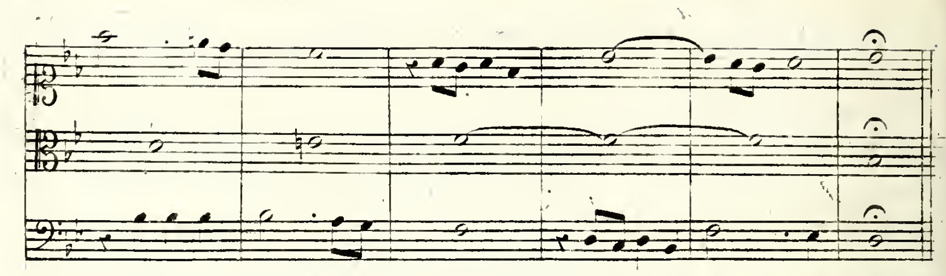


Pour faire des canons sur un sujet de plainchant, on compose ce sujet de notes longues, pour qu'on puisse les distinguer aisement et l'on construit sur ce chant le canon avec autant d'exactitude que les autres, c'est à dire que la consequente doit répondre par intervalles de tons et semi tons semblables à ceux du dessein, de la même maniere que dans le contrepoint composé avec obligation.



Ce canon peut se renverser en laissant le dessein comme il est et en abaissant la consequente d'une octave tandis qu'on éleve aussi d'une octave le sujet de plainchant.

sujet à l'octave en dessus.



Pour renverser ces deux parties il faut s'abstenir de la quarte et de la quinte, parceque l'une se change en l'autre comme on le voit dans les deux rangées de chiffres suivants; mais si la quinte est fausse ou la quarte majeure alors elles peuvent s'employer dans le renversement.

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 1 . 11 . 12 . 13 . 14 . 15 .

8 . 7 . 6 . 5 . 4 . 3 . 2 . 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 .

Sur ce même sujet de plainchant, on peut faire un canon à quatre parties comme on le voit dans l'exemple suivant.



On peut consulter sur tous ces objets la méthode d'Albrechtsberger, où ils sont traités avec un peu plus d'étendue, d'ordre et de clarté.

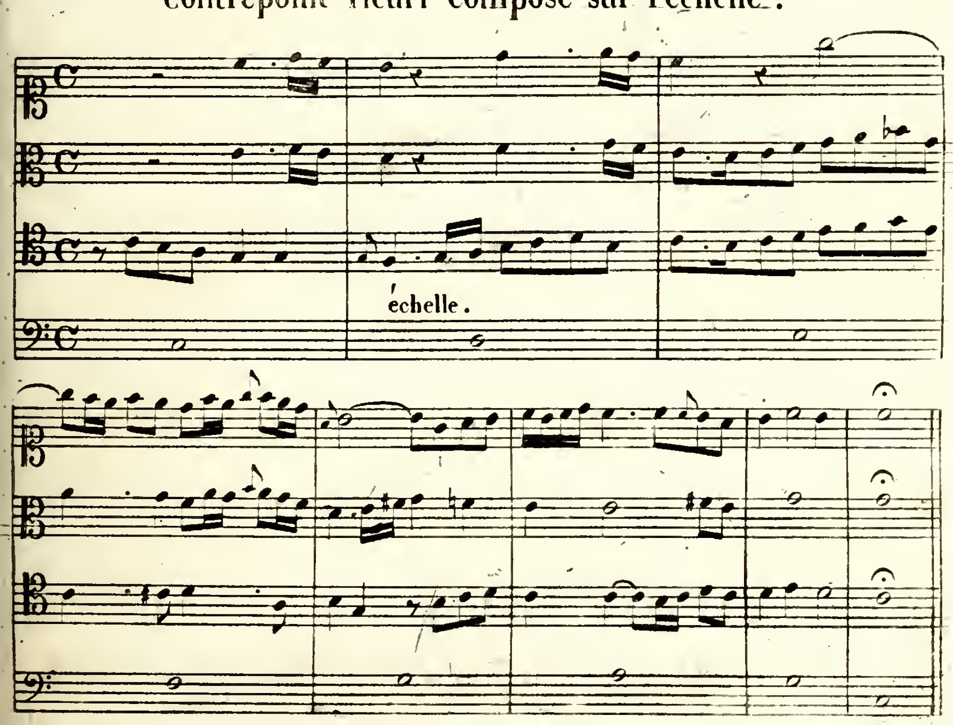
DU CONTREPOINT FLEURI .

Le contrepoint fleuri est ainsi nommé, à cause de l'agrément que l'on met dans les quatre parties qui le composent. Chacune de ces parties doit plutôt ressembler à un chant seul, qu'à des parties de remplissage.

Il n'y a point de regles particulieres à donner pour cette espece de contrepoint tout ce que j'en puis dire, c'est que son étude exige beaucoup d'art et d'attention de la part du compositeur et qu'ainsi il aura besoin d'être bien ferme dans les dispositions à quatre parties, pour savoir bien faire jouer entr'elles celles qui composent ce genre de contrepoint.

Pour la facilité du compositeur je donne un exemple qui pourra lui servir à distinguer le contrepoint fleuri de la disposition simple et dans lequel il verra que chacune des parties est plus chantante, plus travaillée, que dans le premier genre de composition.

Contrepoint fleuri composé sur l'échelle.



MANIERE DE FAIRE LES PEDALES.

On entend par pédales en musique toutes les notes qui font une tenue dans l'une des parties : pendant cette tenue, c'est à dire pendant qu'une partie soutient toujours la même note, les autres forment entr'elles divers passages. Ce genre de composition dépend entierement du goût et de la fantaisie du maître. Il est nécessaire cependant que la plus basse de ces parties devienne une partie fondamentale sur laquelle les autres forment les consonnances et dissonances préparées et sauvées comme dans les autres compositions : dans le 1er exemple le dessus fait pédale, dans le 2e c'est le contralto dans le 3e c'est le tenore, dans le 4e c'est la basse.



Toutes les fois que c'est la partie grave qui fait pédale et que le compositeur ne veut pas s'en servir comme basse, comme partie fondamentale, il en est le maître ; mais alors

les parties aigues doivent employer les accords qu'exige la plus basse d'entr'elles et c'est ordinairement le tenore, ainsi que dans les exemples suivants où la basse fait pédale et où la partie fondamentale est faite par le tenore



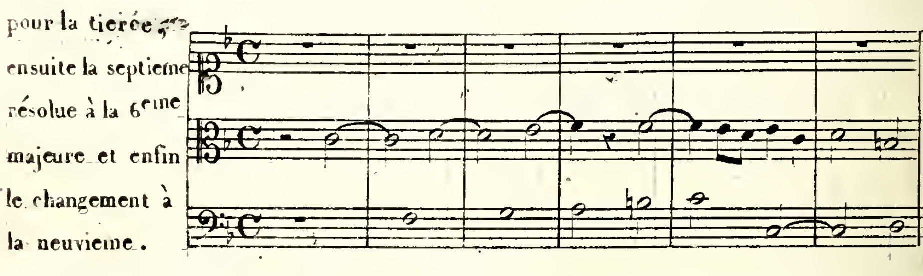
MANIERE DE CHANGER LES PARTIES.

Quelquefois pour répondre à un sujet, ou pour la beauté du chant, le compositeur sera obligé de changer la résolution des dissonances. Voulant donc ne lui rien laisser ignorer, je donnerai quelques exemples par lesquels il pourra comprendre facilement comment on doit et comment on peut faire ce changement.

Naturellement les dissonances ainsi qu'on l'a dit jusqu'ici doivent toujours descendre diatoniquement; mais quelquefois lorsqu'il est nécessaire, on peut les faire monter ou même leur faire faire des sauts en haut ou en bas, sans faire de faute; il suffit qu'il y ait une échange entre les parties et qu'après cet échange ou dans l'échange même elles se trouvent résolution. Par exemple la septieme mineure sans préparation peut sauter au triton et se résoudre ensuite à la sixte.

Le triton peut sauter à la fausse quinte et se résoudre à la troisieme comme dans les exemples suivants.

Dans l'exemple suivant, on voit de quelle maniere on peut changer la seconde qui reste pour la tierce, ensuite la septieme résolue à la 6eme majeure et enfin le changement à la neuvieme.





CONSEILS GÉNÉRAUX POUR BIEN ÉCRIRE

1° Lorsqu'on passe d'un ton à un autre, il faut faire ensorte de moduler avec douceur et le plus naturellement possible, pour que la composition conserve un caractere agréable et gracieux, qui plaise à l'oreille des auditeurs.

2° Il faut éviter la similitude des cadences et la répétition des mêmes formes de chant, tant dans la disposition des voix, que dans celle des instruments: ce conseil est applicable à toutes les especes de compositions. Les chanteurs appellent cacophonie cette répétition des mêmes formes.

3° Quand le compositeur fait quelque passage qui lui paraît devoir être répété, il n'est pas bon de le faire plus de deux fois de suite dans le même ton.

4° Dans quelque genre de composition que ce soit, pour le rendre agréable, il faut avoir l'art d'y faire entrer des traits saillants, particulierement vers la fin; mais surtout, il faut qu'ils soient d'accord avec le caractere des paroles, sans quoi ils manqueraient tout leur effet.

5° Le premier devoir d'un maître est de conformer le style de sa composition à celui des paroles pour lesquelles il écrit; parconséquent, il faut qu'il connaisse la différence qui doit se trouver entre le style de l'église, celui du théâtre sérieux et celui du théâtre bouffon.

6° Ainsi que les peintres se servent de diverses couleurs, mélangées, de différentes manieres pour faire ressortir leurs tableaux, de même le musicien, pour faire ressortir sa composition, doit se servir des nuances des forte, piano, des sons augmentés, diminués: de ces rinforzando qui commencent doux et s'accroissent toujours de plus en plus comme les ondes de la mer, en y mêlant comme on l'a dit des traits piquants, dont les plus remarquables doivent être exécutés pour l'ordinaire à voix douce, affaiblie ou forte d'abord et qui finit en mourant. Lorsque plusieurs mesures présentent la meme idée, on commence doux d'abord et toujours en croissant de plus en plus.

7° Semblables encore aux peintres et aux sculpteurs, qui proportionnent leurs ouvrages à la grandeur et à l'élévation du lieu où ils doivent être placés, de même le musicien qui veut jouir du délicieux plaisir d'emporter tous les suffrages doit proportionner sa composition à la grandeur du lieu et à l'habileté des exécutants.

8° Lorsquon ecrit un second violon, il faut s'y prendre de maniere à ne pas couvrir

l'idée du premier ou le mettre à l'unisson; sans quoi l'on est étonné à l'exécution, de se voir trompé dans son attente et au lieu d'une harmonie flatteuse, de n'entendre qu'un pur charivari.

9° Cette confusion nait encore quelquefois, de ce que l'une des parties fait trois notes de valeur égale par chaque temps, tandis que l'autre n'en fait que deux. On y remedie en mettant une seule note contre les trois ou en mettant un point entre la premiere et la seconde note afin que la derniere des trois vienne à battre contre celle qui suit le point.

10° Le compositeur qui veut mériter le titre de maitre, doit se former un style particulier; c'est à dire une maniere d'écrire qui ne soit pas tout à fait semblable à celle des autres.

11° S'il veut se perfectionner, il faut qu'il étudie avec soin les compositions des autres maitres et pour ne pas gâter son génie, qu'il s'attache seulement aux ouvrages des auteurs célebres; autrement, il y perdrait plus qu'il n'y gagnerait.

12° Dans la musique d'église, comme dans celle de théâtre, il n'est pas bon de répeter les paroles avant que le sens de la phrase soit fini ou du moins arrêté. Par exemple si l'on veut faire un dixit, on doit mettre en musique toutes ces paroles :

Dixit dominus domino meo : sede à dextris meis. On les répete ensuite tant qu'on veut; mais pourtant avec sobriété. Au théâtre, il faut mettre de suite ces deux vers :

Va tra le selve ircane, barbaro genitore :

Vas fuis, père cruel,

Dans les forêts sauvages.

On peut répeter ensuite; mais il faut, sur toutes choses, ne répeter que les mots importants, que ceux qui portent expression; c'est à cette condition seule que le poëte en laisse la liberté au musicien. On en doit conclure que les répetitions (nécessaires en musique pour donner au chant l'étendue convenable) ne sont pas entierement à la disposition du compositeur : qu'il ne doit pas en abuser et surtout qu'il ne doit pas s'en permettre une avant que le sens soit suspendu ou terminé.

13° Pour finir une phrase musicale, il faut faire attention particulierement à éviter les contretemps, quoique plusieurs maitres paraissent n'être pas scrupuleux sur ce point. Ces contretemps ont lieu, lorsque dans une mesure à quatre temps, on fait une cadence sur la troisieme. Lorsque cette mesure va très vite, pour éviter la faute des contretemps, il faut la régler de deux mesures l'une et en faire autant pour la mesure á capella, la mesure à $\frac{3}{8}$, à $\frac{6}{8}$ et à $\frac{2}{4}$. Ainsi lorsqu'on fait une cadence, la tonique doit toujours être sur le premier quart de la mesure; autrement on tomberait infailliblement dans la faute des contretemps.

14° On exige encore l'égalité dans les corps (ou accords) d'harmonie). Par exemple si l'on fait un accord de $\frac{5}{3}$ pendant toute une mesure et qu'on veuille lui en faire succéder un de $\frac{6}{4}$, il faut que $\frac{6}{4}$ soit également d'une mesure; autrement, on sent je ne sais quoi de gauche et même quelquefois de déplaisant dans la composition: il en est de même pour tous les accords.

15° Le compositeur doit encore faire une grande attention à ce que sa maniere d'écrire n'oblige pas le chanteur d'estropier la prosodie des paroles; c'est-à-dire de prononcer breve une syllabe longue ou longue une syllabe breve; faute qui serait d'autant plus sentie, qu'elle est plus à la portée de tout le monde.

16° Toutes les fois qu'on emploie des notes sycopées, il est nécessaire qu'il y ait une partie qui ne syncope pas, afin de partager et de faire sentir les temps et que l'idée du compositeur paraisse claire, distincte et sans confusion.

J'avertis, pour conclure, les compositeurs, que toutes belles et bonnes que soient les regles du contrepoint, ils ne doivent cependant pas s'y attacher en esclaves. La musique a été inventée pour charmer l'oreille en lui transmettant l'expression qu'exige les paroles et elle est toujours bonne lorsqu'elle atteint ce but: je ne prétends pas dire néanmoins qu'il faille faire des fautes pour écrire de bon goût, j'avertis seulement que c'est ce bon goût, qu'il faut particulierement rechercher quand on s'est bien familiarisé avec les regles et qu'on en possede une connaissance parfaite.

OUVRAGES A CONSULTER DANS L'ÉTUDE DE LA COMPOSITION.

L'artiste qui veut acquérir des connaissances profondes, ne doit pas se borner à l'étude d'un traité élémentaire; il doit étudier avec soin les auteurs, tant ceux qui peuvent l'éclairer de leurs préceptes, que ceux qui doivent lui servir de modèles.

Les premiers sont les écrivains didactiques, ceux qui ont écrit sur les principes de l'art. Malheureusement notre langue possède peu d'ouvrages en ce genre, et pour y acquérir de l'instruction, on est obligé de recourir aux langues étrangères. Les principales sont le latin, l'italien et l'allemand, dont l'étude est indispensable à celui qui aspire en musique au titre de savant et de théoricien. Je suppose donc le lecteur muni de la connaissance de ces langues, et dans cette supposition, je vais lui indiquer les principaux ouvrages qu'elles possèdent sur les diverses branches de l'art.

La langue italienne est fort riche en écrits sur la facture antique ou sévère: les principaux sont, en suivant l'ordre de publication :

1°. Les Institutions harmoniques de *Zarlin*, maître de chapelle de la seigneurie de Venise. La troisième partie de cet ouvrage renferme ce que l'on avait enseigné de mieux jusqu'à lui sur les principes du contrepoint sévère : je crois pouvoir assurer que l'on n'a rien fait de mieux depuis ce temps; c'est un fragment précieux qui contient toutes les traditions de l'école, et que tout professeur devrait savoir par cœur, comme étant la base de toute doctrine musicale.

Zarlin a eu plusieurs abbréviateurs ou commentateurs, dont il sera utile de consulter les écrits ; les principaux sont : *Artusi*, *Tigrini*, *P. Pontio*, *Ceretto*, *Zacconi* et *Cerone :* ces deux derniers sont très-remarquables; la *Pratica di Musica* du premier, et sur-tout *El Melopeo* du second, sont des ouvrages précieux, dont l'étude sera de la plus grande utilité.

Parmi les auteurs plus modernes, je recommande Berardi, Bonononcini et Z. Tevo. Les *Documenti armonici* du premier renferment d'excellens modèles : on voit de bons préceptes dans le *Musico pratico* du second, et le *Musico testore* du dernier.

Enfin parmi les auteurs de nos jours, j'indique le P. Martini, dont le *Saggio di Contrapunto* est entre les mains de tout compositeur; l'ouvrage publié sous le même titre par le P. Paolucci, en est une bonne imitation. On peut lire aussi avec fruit le traité *Della vera idea delle musicali numeriche segnature*, et celui de la Fugue, du P. Sabbatini, de Padoue.

La langue allemande possède une foule innombrable d'ouvrages sur les principes de l'harmonie et de la facture moderne.

Je mets au premier rang ceux de Marpurg : son Manuel d'harmonie et de composition, et son Traité de la Fugue, sont de la plus grande importance; le dernier, qui a été publié en français, manque un peu de clarté : l'étude en est on ne peut plus utile quand on est déjà avancé : le premier, qui est écrit en allemand, contient, à mon avis, l'exposition la plus satisfaisante que l'on ait jamais publiée des règles fondamentales de la facture musicale; une traduction bien faite de cet ouvrage serait de la plus grande utilité.

Les ouvrages de Kirnberger, de Türk, de l'abbé Vogler, de Knecht, de Koch, de G. Weber, de Riepel, de Spiess, de Stolzel, sont dignes de la plus grande attention : je ne puis en parler en détail, vu que cela m'entraînerait trop loin; je me contente de nommer ici les auteurs.

Le petit traité élémentaire d'Albrechtsberger peut être fort utile aux commençans : il est suffisamment développé. J'en ai publié une traduction, que l'on fera bien de consulter. C'est le premier ouvrage dont l'étude doit succéder à celle d'Azopardi : on y verra les mêmes objets sous un point de vue différent, et il disposera à des études plus approfondies.

Quoique notre littérature musicale soit, comme je l'ai dit, peu riche et peu variée, elle offre néanmoins quelques traités intéressans : l'Harmonie universelle du P. Mervenne est un recueil de détails curieux ; les écrits théoriques de l'Ecole de Rameau contiennent les premiers traits de la classification des accords universellement adoptée aujourd'hui. Le traité d'harmonie de M. Catel donnera une idée approchante de la théorie de MM. Kirnberger et Türk, dont il semble n'être, à peu de chose près, qu'un sommaire. On trouvera dans celui de M. Reicha d'excellens détails de pratique ; lorsque cet habile professeur et M. Fétis, son collègue à l'Ecole royale de Musique, auront publié leurs traités de contrepoint et de composition, les élèves y trouveront d'excellens guides dans leurs études ; enfin la collection des partimenti de Fenaroli, avec le commentaire de M. Perne, celle des fugues de Sala, que l'on a naturalisées en les publiant, il y a quelques années, offrent les exercices et les modèles les plus parfaits en ce genre.

On n'acquerrait qu'une connaissance imparfaite des principes de l'art, par la seule étude des traités. On se rendrait, il est vrai, fort habile à en raisonner, mais on serait incapable d'exécuter aucune opération. Pour acquérir quelque habileté en ce genre, et devenir ce que l'on nomme artiste, il faut à l'étude des préceptes joindre encore celle des modèles.

Ceux-ci se divisent en deux genres, ainsi que les traités : le genre antique ou sévère, et le genre idéal ou moderne.

Dans le genre sévère, aucun auteur n'a surpassé ni peut-être égalé Palestrina. Ses ouvrages devraient être entre les mains de tout compositeur : ils sont très-rares en France; on peut se les procurer en Italie, où l'on en a formé des collections.

Les autres maîtres de l'ancienne école romaine sont également excellens à consulter ; les principaux sont : Benevoli, Nanini, Foggia, Luca Marenzio. On fera bien aussi d'examiner les auteurs italiens qui ont succédé à l'Ecole romaine et qui ont fleuri pendant le commencement du 17e. siècle, parmi lesquels on distingue Monteverde, Cifra, Paolo Cima, Carissimi, D. Gesualdo, etc. : ils font la transition du style sévère au style moderne. Ce dernier style est né vers la fin de ce même siècle. Les premiers auteurs qui s'y sont distingués, sont Colonna, Perti, puis Alexandre Scarlatti, le père de l'Ecole moderne ; ses Cantates renferment des choses admirables. Il a été suivi d'une foule étonnante de grands compositeurs, dont je me borne à en citer quelques-uns et leurs principaux ouvrages.

Durante (Fr.) Partimenti, Duetti, Missa à 8, pro defunctis, etc.
Pergolèse (J. B.) Stabat mater, et divers Psaumes et Motets.
Clari. (J. B.) Duetti et Terzetti. (Ouvrages indispensables).
Benedetto Marcello.(Patrice vénitien.) Qui ne connaît ses admirables psaumes!
Steffani. (l'Abbate.) Duetti.
Porpora. (Nic.) Cantates, admirables pour la grace et la conduite.
Astorga. Très-belles Cantates.
Jomelli. Salmo Miserere, Missa pro defunctis, plusieurs Psaumes et Motets.
Leo. (L.) Miserere à otto voci, etc.

Les auteurs et les ouvrages que nous venons de citer, sont principalement dans le genre de l'église ou de la chambre, genre qui n'est point sujet aux révolutions de la mode, et où les chefs-d'œuvres conservent à perpétuité le rang qui leur a été une fois assigné. Il n'en est pas de même du théâtre : le nombre et la variété des combinaisons que comporte ce genre, le besoin de la nouveauté qu'excite l'usage journalier de ses productions, y occasionne de fréquentes révolutions. On peut donc croire, ou du moins regarder comme croyable, qu'en ce genre, le plus nouveau est, comme on dit, le plus beau, et celui que l'on doit prendre pour modèle. Néanmoins, tout en y suivant le goût du jour, il ne faut pas mépriser ce qui est plus ancien, et le compositeur dramatique qui voudra avoir quelque instruction dans sa partie, examinera avec curiosité les premiers essais de Peri, l'Orfeo et l'Arianna de Monteverde, l'Orontea de Cesti, les principaux ouvrages de Vinci, de Logroscino, de Pergolese, de Leo, de Jomelli, de Traetta, qui ont précédé Gluck, Piccinni, Sacchini, Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, et autres dont les compositions nous charmaient il y a peu de temps, que l'on consent encore à entendre, mais qui, comme leurs prédécesseurs, vont probablement faire place à des compositeurs d'un genre nouveau, jusqu'à ce que ceux-ci soient à leur tour effacés par de plus nouveaux encore.

L'Ecole italienne m'a fourni les noms de la plupart des auteurs que j'ai cités précédemment : il est juste de déclarer que l'Ecole allemande offre aussi de très-beaux modèles.

J. S. Bach a laissé des ouvrages prodigieux dans le genre de l'église : son fils Emm. Bach ne mérite pas moins de considération. Graun (Ch. H.) s'est immortalisé par sa mort de Jésus. Les Oratorios d'Handel sont des compositions du premier ordre : il faut en dire autant des opéras de Mozart et des belles symphonies d'Haydn. Cette même école se glorifie d'avoir produit les principales compositions instrumentales, sans cependant prétendre à faire oublier les Italiens, qui ont encore en ce genre une primauté que leur assurent les chefs-d'œuvres de Corelli, de Tartini, de Pugnani, de Frescobaldi, Clementi, Boccherini, Viotti, etc., etc.

L'Ecole française mérite aussi de l'attention : Lully offre des scènes encore pleines de charme; la musique d'église de Campra et celle de Lalande renferment des parties très-estimables; Rameau a mérité sa haute réputation par son génie, sa verve et sa fécondité, quoique son style fût vicieux et sa facture incorrecte. Philidor, Monsigny, Grétry et Dalayrac sont estimables sous le rapport de la mélodie et de la connaissance de la scène. La génération qui s'achève a offert plusieurs compositeurs très-distingués, tels que Méhul et plusieurs autres qui sont encore vivans, et que par cette raison je m'abstiens de nommer.

Enfin, il sera curieux de connaître ce qui reste des travaux de l'ancienne école française et de l'école gallo-belge du 15e. et du 16e. siècles, qui paraît avoir précédé et engendré l'école italienne et toutes les écoles de l'Europe. On admirera, quoique dépourvue d'agrément, et malgré la faiblesse des idées, la science et la subtilité de Josquin de Prez, de Brunel, de Mouton, de Larue, de Gombert, d'Orlande de Lassus. Le recueil de Glarean (Dodecachordon), que l'on peut se procurer encore aujourd'hui, quoique difficilement, offre des compositions de ces maîtres, un choix très-bien fait, et qui les fera suffisamment connaître.



